جدیدیت
اور
نئی شاعری

شمیم حنفی

سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور

مرحوم والدین کے نام

I challenge all the world,

To show one good Epic,

Elegiac or lyric poem.....

One Eclogue, Pastoral,

Or anything like the Ancients,

____ Jonathan Smedley:

Gulliveriana

مباحث

حرفِ آغاز

(دیباچہ، طبع اوّل)

جدیدیت کی روایت اُردو میں ابھی تشکیل کے مراحل سے گزر رہی ہے۔ البتہ گزشتہ چند برسوں میں اس میلان نے ایک مستحکم تخلیقی رویے کی شکل اختیار کر لی ہے جس کے اسباب تہذیبی بھی ہیں، معاشرتی بھی اور فکری و نفسیاتی بھی۔ جدیدیت تحریک یا مکتبِ فکر نہیں ہے کیوں کہ دونوں صورتوں میں کسی موسس یا قائد کا وجود ایک شرط بن جاتا ہے۔ بیسویں صدی کے مخصوص سیاسی، تہذیبی، اقتصادی اور جذباتی ماحول نے زندگی کی طرف چند تازہ کار زاویہ ہائے نظر کی ترتیب و ترویج میں حصہ لیا اور تاریخ کے خود کار عمل کے نتیجے میں فکر و فن کے ایسے معیار بھی سامنے آئے جن کی نوعیت اُردو کی عام شعری روایت سے مختلف تھی۔ تجربوں کا خوف ایک فطری امر ہے کیوں کہ بیشتر صورتوں میں انہیں قبول کرنے کا مطلب مسلمہ اقدار، روایات اور ذہنی و جذباتی تحفظات سے محرومی یا ان کی نفی ہوتا ہے۔ نسلی اور نظریاتی تعصبات کی مجبوریاں اس کے علاوہ ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جدیدیت کے میلان کو بھی اکثر علمی و ادبی حلقوں میں شبہے کی نظر سے دیکھا گیا۔ نئی شاعری میں تاریخ کے ایک نئے تصور، سائنس اور عقلیت کی مخالفت، مذہب، مابعد الطبیعیات اور لاشعور کے محرکات سے دلچسپی، دیو مالا اور اساطیر کے تذکروں، مراجعت اور فنا پرستی یا جذباتی اشتعال اور اعصابی تشنج کے مظاہر، خودنگری اور سماجی رسوم و قیود سے آزادی کے اشاروں کی بنیاد پر کسی نے جدیدیت کو نئی نسل کے اخلاقی انحطاط، ذہنی کج روی اور اقدار ناشناسی سے تعبیر کیا، کسی کو اس میں سیاسی سازشوں کے مخفی سائے مرتعش دکھائی دیئے اور کوئی اسے مغرب کے ناراض نوجوانوں اور بیٹ نسل یا آواں گارد ادیبوں کی اندھی تقلید سمجھا۔ یہ حقیقت عام طور پر نظر انداز کر دی گئی کہ عالمگیر سطح پر نئی حسیت کے ترجمان ادیبوں اور فنکاروں کی وساطت سے افکار و اظہار کا جو منظر نامہ ترتیب دیا جا رہا ہے اس کے اسباب تہذیبی اور طبعی بھی ہو سکتے ہیں کیوں کہ ذات اور کائنات کی طرف کوئی بھی طرزِ نظر، تا وقتیکہ اس کی بنیادیں حقیقی نہ ہوں، ایک بین الاقوامی

مظہر نہیں بن سکتا۔ چونکہ برصغیر ہندو پاک میں ابھی صنعتی تمدن، مادی آسودگی اور روحانی فقر کے اس نقطے تک نہیں پہنچا ہے جس نے مغرب کے دانشوروں کو سوالات کے ایک نئے اور انتہائی پیچیدہ سلسلے سے دوچار کیا تھا۔ لیکن تہذیب اور سوچ اور سیاسی و اقتصادی حوادث نہ تو کسی جغرافیائی حد کے پابند ہوتے ہیں نہ کسی عقیدے کی طرح صرف اس شخص کا تجربہ بنتے ہیں جو ذاتی یا موروثی انسلاک کی بنا پر انہیں از خود قبول کرنے پر آمادہ یا مجبور ہو۔ چنانچہ جدیدیت بھی فی الاصل موجودہ عہد کے شعور اور وقت کے اس مسئلے میں حصہ ہوتے ہوئے انسان کی عارضی اور ابدی الجھنوں، اس کے تہذیبی رویوں اور تخلیقی میلانات کا ایک ناگزیر رخ ہے۔ یہ سچ ہے کہ اردو کی نئی شاعری میں تقلیدی جدیدیت کا رنگ بھی بہت نمایاں ہے۔ تاہم اس مقالے میں اس پہلو کی طرف صرف اشارے کئے گئے ہیں کیوں کہ یہ مسئلہ موضوع سے براہ راست متعلق نہیں تھا۔

ظاہر ہے کہ شاعری فلسفہ و فکر کا نعم البدل ہوتی ہے نہ ان کی محتاج۔ یہ انسانی توانائی کا ایک آزادانہ اور مختلف فی النفس مظہر ہے۔ شاعری اور فلسفے کی ہیئت و صیغۂ اظہار کے امتیازات الگ ہیں۔ اسی لئے مقالے کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ پہلا حصہ ان افکار و اقدار کے مطالعے پر مشتمل ہے جو جدیدیت کو فلسفیانہ اساس فراہم کرتے ہیں اور دوسرے حصے میں جدیدیت کی ترجمان شاعری (نئی شاعری) نیز بیسویں صدی کی اردو شاعری میں جدیدیت کے اولین نشانات اور منتشر عناصر کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ مجھے احساس ہے کہ مقالے کا بیشتر حصہ ادبی تنقید کے حدود و معاملات سے باہر ہے۔ یہ تقسیم اس لئے بھی ناگزیر تھی کہ فلسفیانہ مباحث میں زبان و بیان اور استدلال کا جو پیرایہ اختیار کیا جاتا ہے، شعری زبان اس کی تاب اور تحمل نہیں ہو سکتی۔

بیسویں صدی کے پیچیدہ فکری سرمایے میں نئی حسیت سے وابستہ شاعری کے رنگ و خط کی تصدیق کرنے والے عناصر کا سراغ لگانا ایک بے حد دشوار کام تھا، خاص طور پر ادب کے ایک ادنیٰ طالب علم کے لئے جس نے تعلیمی زندگی کی کسی بھی منزل پر فلسفہ و فکر کا بالاستیعاب مطالعہ نہ کیا ہو۔ اُردو میں اس مسئلے کی طرف توجہ ماحقہ نہیں ہوئی ہے۔ اس سلسلے کی بیشتر کوششیں تعمیمات کا شکار ہیں۔ راقم نے اسی لئے مواد کی ترتیب و تجزیے میں اصل مفکرین اور علماء کی تحریروں سے مدد لی ہے اور صرف ان ہی آراء پر بھروسہ کیا ہے جنہیں اعلیٰ علمی حلقوں میں اعتباری سند حاصل ہے۔ اس جستجو میں اکثر ایسے نتائج بھی دریافت ہوئے جو بعض غلطیوں کی نفی کرتے ہیں اور جن کی طرف اُردو میں غالباً اس سے پہلے اشارے نہیں کئے گئے۔

اس مقالے میں یہ کوشش مقصود نہیں رہی کہ افکار کا ایک خاکہ تیار کر کے جدیدیت کی ترجمان شاعری کو اس میں سمو دیا جائے۔ راقم نے اپنی حقیر جستجو کا آغاز اس شعری سرمائے کے مطالعے سے کیا تھا،

جس سے ایک نئی تخلیقی اور فکری فضا کی تعمیر ہوتی ہے اور اس کی تصدیق کے لئے ان علماء، ومفکرین کی جانب نظر کی جنہیں افکار و اظہار کے نئے زاویوں کے مفسرین کی حیثیت حاصل ہے۔ اس طرح یہ سفر معاصر عہد کی تخلیقی فکر کے ایک مستحکم میلان اور اس عہد کے جذباتی، نفسیاتی اور فکری منظر نامے کے مابین روابط کی تلاش سے عبارت ہے۔

ابواب کی ترتیب سے لے کر اختتام تک یہ سارا کام استاذی پروفیسر آل احمد سرور کی شفقت و توجہ کا مرہونِ منت ہے۔ اس نعمت الطاف کے بغیر مقالے کی تکمیل کا خواب بھی میرے لئے محال تھا۔ استاذی پروفیسر احتشام حسین مرحوم بھی برابر میری کاوشوں میں دلچسپی لیتے رہے۔ خاص طور پر اشتراکی حقیقت نگاری کے باب میں کئی اہم مآخذ تک رسائی ان ہی کی وساطت سے ہوئی۔ اب کہ وہ نہیں ہیں ان کے وجود کی برکات و فیوض کا نقش اور گہرا ہو گیا ہے۔ ان بزرگوں کی محبت و شفقت کا احساس و اعتراف مجھے ہمیشہ رہے گا۔

مواد کی فراہمی کے سلسلے میں ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی اور ڈاکٹر وحید اختر سے بھی مجھے بہت مدد ملی۔ خلیل صاحب کے ذاتی کتب خانے میں رسائل کا ذخیرہ انتہائی قیمتی اور کمیاب ہے۔ ان احباب کی اعانت وخلوص کے بغیر کئی بحثیں ادھوری رہ جاتیں۔ میں پروفیسر اسلوب احمد انصاری اور دوستوں میں سید وقار حسین، شمس الرحمٰن فاروقی، چودھری محمد نعیم، عمیق حنفی اور محمود ہاشمی کا بھی ممنون ہوں جن کا تعاون اس تالیف کی تیاری میں مختلف سطحوں پر مجھے حاصل رہا۔ ان تمام مفکرین، شعرا اور مصنفین کا شکریہ بھی مجھ پر قرض ہے جن کے حوالوں اور افکار سے استفادے کے بغیر مقالے کی ترتیب کا کام پورا نہ ہوتا۔

جدیدیت کے موضوع پر انگریزی میں نئی کتابوں کی اشاعت کا سلسلہ برابر جاری ہے۔ اس سلسلے میں ہر کتاب تک رسائی ممکن تھی نہ مقصود، پھر بھی میں چاہتا تھا کہ بنیادی اہمیت رکھنے والے ہر مصنف کے خیالات سے براہ راست آگہی حاصل ہو جائے۔ لیکن حتی الامکان کوششوں کے باوجود کچھ کتابیں ہندوستانی کتب فروشوں اور کتب خانوں کے ذریعے دستیاب نہ ہوسکیں۔ اس محرومی کے سبب بعض مسائل کا تجزیہ یقیناً ناکافی ہوگا۔

یونیورسٹی گرانٹس کمیشن کا بھی شکریہ جس نے اس موضوع پر کام کے سلسلے میں مجھے سینئر ریسرچ فیلوشپ سے نوازا۔

شمیم حنفی

شعبۂ اردو
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

یکم جنوری ۱۹۷۴ء

دیباچہ

''بیسویں صدی کی اُردو شاعری میں جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' کے عنوان سے میں نے ۱۹۷۴ء میں اپنا مقالہ مرتب کر لیا تھا۔ اس حساب سے ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' اور ''نئی شعری روایت'' کے طور پر شائع ہونے والی کتابیں اب تیس برس پرانی ہو چکی ہیں۔ تیس برس کی مدت کسی فرد کی زندگی میں اور کسی معاشرے کی تاریخ میں کم نہیں ہوتی۔ جو مسائل ان کتابوں میں زیرِ بحث آئے ہیں ان کی شبیہیں اب پہلی جیسی نہیں رہیں۔ دنیا بدلی تو لوگ بھی بدلے۔ خود میری اپنی ترجیحات میں، گرد و پیش کی دنیا کے عمل اور ردِ عمل کی نوعیتوں میں، دیکھے ان دیکھے بہت سے فرق پیدا ہو گئے۔ اپنی روایت اور فکری میلانات، بالخصوص انیسویں صدی کی عقلیت اور بیسویں صدی کی ترقی پسندی، جدیدیت (اور مابعد جدیدیت!) کے بارے میں میرے سوچ بچار کا سلسلہ متذکرہ کتابوں کی تکمیل کے ساتھ ختم نہیں ہوا۔ اپنی روایت کے ساتھ ساتھ اپنی فکر اور اپنے موقف پر نئی حقیقتوں اور نئی شخصی اور اجتماعی صورت حال کے سیاق میں نظرِ ثانی کی کوششوں سے میں دست بردار بھی نہیں ہوا۔

چنانچہ ابھی حال میں شائع ہونے والی میری دو کتابیں ''تاریخ، تہذیب اور تخلیقی تجربہ'' (ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی) اور ''خیال کی مسافت'' (ناشر: دنیا زاد پبلشرز، کراچی) جدیدیت کی فلسفیانہ اساس اور نئی شعری روایت کے ضمیموں کی حیثیت بھی رکھتی ہیں۔ جی چاہے تو انہیں ان کی بازدید سمجھ لیجئے۔ اب جو میں تیس برس پہلے کی اس ذہنی روداد کو پھر سے دیکھتا ہوں تو مجھے تھوڑی بے کلی بھی ہوتی ہے۔ اس عرصے میں میرا نقطۂ نظر ہی نہیں، اس نقطۂ نظر کے اظہار کی شکلیں بھی تبدیل ہوئی ہیں۔ لہٰذا اس کا کیا جواز ہے کہ ایک پرانے، فرسودہ راگ کو پھر سے چھیڑا جائے اور ان کتابوں کو نئے سرے سے شائع کیا جائے؟ مجھ میں اس اقدام کا حوصلہ تھا نہ طلب۔ لیکن ایک احساس جو بار بار شہو کے لگاتا رہا،

یہ تھا کہ ان دونوں کتابوں نے جو شدید ردِ عمل اپنی اشاعت کے وقت پیدا کیا تھا، تحسین و تنقیص دونوں کی سطح پر، اور جس کا تفصیلی بیان مجھے اپنے بعض دوستوں اور ہم عصروں کے مضامین میں دکھائی دیتا ہے، اس میں تیس برس گزر جانے کے باوجود کمی نہیں آئی۔ آج بھی یہ دونوں کتابیں حسبِ معمول پڑھی جاتی ہیں اور اُردو کے عام طالب علموں کے لیئے تو انہوں نے کم و بیش ایک مستقل حوالے کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ ان کا استعمال بغیر حوالے کے بھی عام ہے۔ لیکن بازار میں یہ کتابیں دستیاب نہیں۔ لائبریریوں سے ان کے کچھ نسخے چرا لئے گئے، باقی ماندہ خستہ و شکستہ ہو چکے ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے ان کتابوں کو بیسویں صدی کے دوران چھپنے والی چند اہم ترین علمی کتابوں میں شمار کیا ہے۔ ان کی اس محبت آمیز رائے سے بھی میری ہمت کچھ بڑھی۔ چنانچہ نیشنل کونسل برائے فروغ اُردو زبان کے لٹریری پینل کی ایک میٹنگ میں جب کونسل کے فعال ڈائرکٹر حمید اللہ بھٹ اور ان کے معاون جناب روپ کرشن بھٹ نے ان کتابوں کے نئے ایڈیشن شائع کرنے میں دلچسپی دکھائی تو میں نے بھی ہامی بھر لی۔ اب چاہیے تو یہ تھا کہ میں دو جلدوں اور تقریباً سات سو صفحوں پر مشتمل ان کتابوں کو غور سے پڑھتا اور مناسب ترمیم و اضافے کرتا۔ لیکن اب اپنی تحریروں سے مجھے اتنا لگاؤ بھی نہیں کہ اس بارِ گراں کو اٹھانے کا جتن کروں۔ سو یہ کتابیں تیس برس پہلے جس طرح لکھی گئی تھیں اسی طرح پھر سے چھاپی جا رہی ہیں۔ حوصلہ مند قاری سے اور جواں سال طالب علموں سے میری گزارش بس یہ ہو گی کہ کسی قطعی نتیجے تک پہنچنے سے پہلے وہ جدیدیت اور ترقی پسندی سے متعلق میری بعد کی الٹی سیدھی تحریروں پر بھی ایک نظر ڈالیں۔ اس سے مجھے فائدہ پہنچے گا اور وہ اُردو کی دو پامال کتابوں کو پڑھنے کے نقصان سے بچے رہیں گے۔

تاریخ کا ایک دباؤ یہ بھی ہوتا ہے کہ عہد بہ عہد ارتقاء کے ساتھ، بعض مروجہ اصطلاحوں کے مفاہیم پھر سے طے کئے جائیں، اور بعض تصورات کو نئے سرے سے مرتب کیا جائے۔ حال کے ساتھ ماضی بھی بدلتا ہے۔ ان دنوں، مابعد جدیدیت کو جس مصنوعی اور اندھا دھند طریقے سے اُردو میں برتا جا رہا ہے، اس کے پیش نظر، جدیدیت کی فکری اساس پر نظر ثانی کی بھی ضرورت ہے۔ اُردو کے کچھ مابعد جدید نقادوں نے تو ستم یہ کیا کہ مغربی تصورات کے تہذیبی سیاق پر غور کئے بغیر، انگریزی کی اچھی بُری کتابوں سے صفحے کے صفحے اُردو میں بس منتقل کر لئے۔ کسی قوم کا فکری سفر سرقوں کی مدد سے طے نہیں کیا جا سکتا۔ یہ بھی تو سوچیے کہ ابھی ہم اچھی طرح جدید بھی نہیں ہوئے اور مابعد جدیدیت کے پھیر میں جا پڑے۔

میرے لئے طمانیت کی بات یہ بھی رہی کہ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس، اور 'نئی شعری روایت'

کی اشاعت پر تیس بتیس برس پہلے جو ہنگامہ برپا ہوا تھا، اب اس کی جگہ، لوگ انھی خطوط پر سوچنے لگے ہیں جن پر اولاً معترض اور ناخوش ہوئے تھے۔

نیاز احمد صاحب اُردو کے ایک معروف ترین ناشر ہی نہیں، اس زبان کی علمی اور ادبی روایت کے معمار بھی ہیں۔ دونوں کتابوں کو ایک جلد میں شائع کرنے کا ان کا ارادہ میرے لئے غیر معمولی اطمینان کا موجب ہے۔ میں پہلے بھی یہی چاہتا تھا کہ پوری کتاب دو جلدوں میں منقسم ہونے کے بجائے ایک ساتھ سامنے آئے۔ ان کا بہت شکریہ!

شمیم حنفی

دلّی، ۱۲ جولائی ۲۰۰۷ء

......

☆ جدیدیت کا تاریخی تصور
☆ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس
☆ جدیدیت اور سائنسی عقلیت
☆ جدیدیت اور اشترا کی حقیقت نگاری

The new philosophy will doubtless demonstrate, in accordance with the implications of science, that there remains no ivory tower for detached speculation that makes no difference to the world. Facts have turned into acts, freedom is no longer an illusion, stagnant truth has become an eternal challenge. When these insights are finally organised into an embracive philosophy, the picture of man will likewise be altered, he will appear as an agent of greater power, creativity, and responsibility than before, but he will be humble before truth.

Henry Margenau,
In:key Reporter,25,1959:2,3,8.

پہلا باب

☆ جدیدیت کا تاریخی تصور

☆ ہندوستان میں جدید دور کا آغاز اور جدید شاعری کی تحریک

☆ حواشی اور حوالے

شعر و ادب اور فنون لطیفہ کی روایت کے تناظر میں جدیدیت (Modernity) ایک ذہنی اور تخلیقی رویے کا اشاریہ ہے۔ تجدد پرستی (Modernism) کے مضمرات تاریخی اور مذہبی ہیں۔ چنانچہ ایک اصطلاح کے طور پر اسے سب سے پہلے انیسویں صدی کے اواخر میں کیتھولک عقائد کی قدامت پرستی کے خلاف روشن خیالی کی ایک تحریک کے پس منظر میں برتا گیا۔ تجدد پرستی کا تصور اول و آخر اپنے زمانی رشتوں کا پابند ہے اور اس اعتبار سے ہر وہ رویہ جو زندگی کی پرانی قدروں سے گریز اور نئی قدروں کی جستجو کا پتہ دیتا ہے، جدید ہے۔ دوسرے الفاظ میں تجدد پرستی معاصریت کی ہم معنی ہوئی اور گزرے ہوئے کل کی ''ہر وہ حقیقت جسے ''آج کی'' ذہنی تائید حاصل نہ ہو سکے قدیم کی مترادف ہوئی۔

ادب میں جدیدیت کا مفہوم زماں کی اس میکانکی اور مادی تقسیم کو قبول نہیں کرتا۔ جدیدیت قصہء جدید و قدیم کو دلیل کم نظری تو نہیں سمجھتی مگر قدیم اور جدید کا تصور اس کے نزدیک محض تاریخی حقائق یا ذہنی ارتقا کے خارجی مظاہر سے مشروط نہیں ہوتا۔ اُردو کی شعری روایت میں حالیؔ اور آزادؔ سے لے کر اب تک، یہ ذہنی غلط روی عام رہی ہے کہ شعر و فن کے سلسلے میں بھی اٹھارویں اور انیسویں صدی کی تہذیبی نظر ثانی کو جدید میلانات کا نقش اولین تسلیم کر لیا گیا اور طرز احساس و طرز اظہار کے بجائے محض خیالات کی تبدیلیوں پر جدید شاعری کی عمارت کا پہلا پتھر رکھ دیا گیا۔ خیالات کی اہمیت سے انکار نہیں لیکن شاعری میں ان کی اہمیت محض خام مواد کی ہوتی ہے۔ ابلاغ کا مسئلہ اسی لئے پیدا ہوتا ہے کہ خیال شاعری میں آنے کے بعد صرف خیال نہیں رہ جاتا، اگر ایسا ہو تو انتقال معنی کے بعد شعر کے الفاظ کا وجود اپنے آپ ختم ہو جائے اور ان کی ندرت کا احساس بھی زائل ہو جائے۔ والیریؔ نے اپنے مضمون ''شاعری اور مجرد فکر'' میں شعری اظہار کے اس مسئلے پر مفصل بحث کی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اگر مفہوم و معنی کو نصب العین قرار

دیا جائے تو انہیں سمجھ لینے کے بعد الفاظ سامع کے شعور سے نکل جائیں گے۔ اس کے بعد وہ چاہے تو اس مفہوم کو کسی دوسرے صیغۂ اظہار یا بدلے ہوئے الفاظ میں دوسروں تک پہنچا سکتا ہے۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ شاعری زبان کا تحفظ اس طور پر کرتی ہے کہ خیال الفاظ کے ایک مخصوص سانچے میں سمٹنے کے بعد ایک نئے معنی سے ہم کنار ہوتے ہیں اور ایک جمالیاتی وحدت کی تخلیق کرتے ہیں۔ کسی شعر کو محض اس لئے بار بار نہیں پڑھا جاتا کہ اس کے خیال کو دوہرایا جائے۔ محض خیال پرستی شاعرانہ انفرادیت کی سب سے بڑی دشمن ہے۔ لیکن مجموعۂ نظم حالی کے دیباچے میں ''جدید اردو شاعری'' کی تحریک کا ذکر کرتے ہوئے حالی نے اسی خیال پرستی میں جدید شعری میلان کا سراغ لگایا ہے اور لکھتے ہیں کہ ''یہ تحریک خوش قسمتی سے ایسے وقت میں ہوئی جب کہ اردو زبان میں مغربی خیالات کی روح پھونکی جا رہی تھی۔ لٹریچر میں بہت سی کتابیں انگریزی سے اردو میں ترجمہ ہو گئی تھیں اور ہوتی جاتی تھیں۔ ویسی اخباروں میں بھی جن میں سے سائنٹفک سوسائٹی علی گڑھ کا اخبار خصوصیت کے ساتھ ذکر کے قابل ہے، اکثر انگریزی آرٹکلوں کے ترجمے ہونے لگے تھے۔'' اس دیباچے میں حالی نے یہ اعتراف بھی کیا ہے کہ انہیں مغربی شاعری کے اصول سے نہ اس وقت کچھ آگاہی تھی اور نہ اب ہے۔'' لیکن مغربی شاعری کے اصول سے ناواقفیت کے باوجود حالی نے مشرقی شاعری کی تنقید و تجزیے میں مغربی خیالات کے سرسری علم کو اپنا رہنما بنایا۔ شاعری میں اساسی حیثیت خیالات کے بجائے شعری تجربے اور اس کے اظہار کی نوعیت کو حاصل ہوتی ہے۔ کلیم الدین احمد جب مقدمۂ شعر و شاعری کو عصر حاضر کے لئے خضر راہ ہونے کی صلاحیت سے عاری قرار دیتے ہیں تو ان کی نظر دراصل حالی کی اسی نارسائی کا محاکمہ کرتی ہے۔

اردو زبان اور ادب کے ارتقا میں حالی کے کارناموں کی اہمیت اور ان کی قدر و قیمت مسلم ہے اور ''اپنے زمانے، اپنے ماحول، اپنے حدود میں حالی نے جو کچھ کیا وہ لائق ستائش ہے۔'' لیکن وہ زمانے اور ماحول کے جبر کی وجہ سے ہی سہی، حالی کے ''جدید شعور'' کی یک جہتی اور اس کے نقائص کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اس سلسلے میں حالی سے زیادہ قصور اس ذہنی روایت کا ہے جس نے لفظ جدید کے سماجی، مادی اور تاریخی تصور کا اطلاق ''جدید'' کے فلسفیانہ اور ادبی تصور پر کرتے وقت جدیدیت کے تاریخی، فلسفیانہ اور ادبی مفہوم کے امتیازات کو نظر انداز کر دیا اور جذبہ و خیال کی اس آویزش و پیکار کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی جس کے نشانات خود حالی اور آزاد کے یہاں بہت واضح ہیں۔ مثال کے طور پر ن۔ م۔ راشد گرچہ معاصریت کو جدیدیت سے متمائز کرتے ہیں اور یہ بھی کہتے ہیں کہ ''ہمارے اپنے زمانے کی بعض تحریکوں

نے ہمیں پہلی مرتبہ جدیدیت کے مفہوم کو سمجھنے اور سمجھانے پر آمادہ کر دیا ہے۔'' لیکن جدید شاعری کے رسمی تصور کی گرفت سے آزاد نہیں ہوتے اور اس مروجہ زاویۂ نظر کی ہمنوائی بھی کرتے ہیں کہ ''آج سے پچاس ساٹھ سال پہلے جسے جدیدیت کہتے تھے وہی آج ہماری روایت کا جزو بن چکی ہے۔ مثلاً حالی اور آزاد کی شاعری جو بڑی حد تک انتقاماً روایت سے بغاوت کی مظہر تھی آج ہماری روایت کا اہم حصہ ہے۔''[1]

ہندوستان میں اٹھارویں اور انیسویں صدی کی تہذیبی نشاۃ الثانیہ کا اظہار علوم و افکار کے شعبوں میں جن تبدیلیوں کی وساطت سے ہوا انہیں روایت سے بغاوت کے بجائے زمانے کے فطری تسلسل اور اس کے خود کار عمل کا ایک لازمی عنصر سمجھنا چاہئے۔ حالی اور آزاد نے تاریخ کے اس خود کار عمل سے ذہنی وابستگی کا ثبوت دیا اور اپنے عہد کے قوی الاثر مقاصد کا شعور عام کرنے کی خدمت انجام دی ہے۔ ان مقاصد سے ذہنی رشتہ و ربط کے باوجود جذباتی بُعد اور مغایرت کا احساس بھی ان کی تحریروں میں گرچہ بہت روشن ہے، لیکن قومی تعمیر اور سماجی افادیت کے طلسم نے ان کی جذباتی کشمکش اور داخلی ہیجان کو پس پشت ڈال دیا اور ان کی ذات ان کی اجتماعی کائنات کا حصہ بن گئی۔

انہوں نے اپنی انفرادیت یا ذات کو معاشرے کا مرکز سمجھنے کے بجائے خود معاشرے کی مرکزیت کو ایک سماجی قدر کے طور پر تسلیم کر لیا اور غزلیہ شاعری کے جذباتی حصار سے رہائی، قومی اصلاح کے شور کی ہمنوائی، اپنے عہد کے سماجی، سیاسی اور اقتصادی تحرک سے وابستگی اور حب الوطنی کی ایک ہندوستان گیر تحریک کی ترجمانی کے فرائض خود پر عاید کر لئے۔ ان کی یہ کوششیں انفرادی وجود پر سماجی وجود کے طبیعی تسلط کا پتہ دیتی ہیں۔ یہی سبب ہے کہ حالی، آزاد اور اسمٰعیل میرٹھی کے یہاں زندگی کے ساتھ شاعری کے موضوعات تو بدل گئے لیکن شعری تجربے کی نوعیت اور اس کے صیغۂ اظہار میں کوئی نمایاں فرق پیدا نہ ہو سکا۔ مجموعۂ نظم حالی کے دیباچے میں حالی کا یہ اعتراف بھی شامل ہے کہ مغربی شاعری کا پورا پورا تتبع اُردو میں ہو بھی نہیں سکتا چنانچہ مبالغے اور اغراق سے نفرت اور مغربی شاعری کے نئے چرچے کے ایک مبہم احساس کے علاوہ، ان کے کلام میں ''کوئی چیز ایسی نہیں ہے جس سے ''انگریزی شاعری کے تتبع کا دعویٰ کیا جا سکے یا اپنے قدیم طریقے کو ترک کرنے کا الزام عائد ہو۔'' شبلی اور اکبر کی شاعری حالی اور ان کے رفقا کے مقابلے میں ایک مختلف بلکہ متضاد رخ کی نشاندہی کرتی ہے۔ پھر بھی مقصد کی نوعیت کے اعتبار سے یہ دونوں بھی حالی ہی کی صف میں شامل ہیں اور اصلاح قوم کے اجتماعی مقصد کا شعور ان دونوں کے یہاں بھی کارفرما ہے۔ یہ طرز فکر اجتماعی فن کی محرک ہے۔ اجتماعی فن کا مہلک ترین پہلو یہ ہے کہ اس کی صورت گری تخلیقی قوتوں کے بجائے طے شدہ فارمولوں کی مدد سے کی جاتی ہے اور یہ فارمولے شاعر کی

انفرادی استعداد سے زیادہ اجتماعی تقاضوں اور سطح شعور کے پابند ہوتے ہیں۔ نتیجتاً فن جنس بازار اور عام مذاق طبع کا غلام بن جاتا ہے۔ اس کی قدر و قیمت کا تعین اجتماعی فیصلوں کا تابع ہو جاتا ہے۔ یاس پرس کا یہ خیال غلط نہیں کہ اجتماعی مذاق جتنا فیصلہ کن ہوتا جاتا ہے اعلیٰ صلاحیتوں کی ترجمانی کا خواب اسی نسبت سے کمزور ہونے لگتا ہے۔ انفرادی لے ہجوم کے شور میں ڈوب جاتی ہے یا اسے اس سطح تک اترنا پڑتا ہے جہاں اس کے رشتے ذات سے منقطع اور غیر ذات سے استوار ہو جائیں۔

ہر مادی تجربہ انسانی نظام افکار و احساس کی مختلف سطحوں پر اپنے اثرات منعکس کرتا ہے۔ ایک ہی تجربے کے تاثر کی نوعیتیں مختلف افراد پر مختلف صورتوں میں ظاہر ہوتی ہیں۔ تاریخ کا مادی تصور نوعیتوں کے اس اختلاف کے بجائے ایک تعمیمی نظریے سے روشنی حاصل کرتا ہے اور ان باہم متصادم لہروں سے صرف نظر کرتا ہے جو ایک ہی عہد کے بطن سے نمودار ہوتی ہیں۔ تہذیب کے صحیح آب و رنگ کو سمجھنے کے لئے ان تصادمات کا تجزیہ ناگزیر ہے۔ تاریخ اور تہذیب ہم معنی الفاظ نہیں ہیں۔ جدید اُردو شاعری کے سر آغاز کی جستجو میں چونکہ محض تاریخی واقعات کی اساس پر جدید و قدیم کے فیصلے کئے گئے اس لئے جدید کی اصطلاح کے تمام مضمرات کا احاطہ بھی ممکن نہ ہو سکا۔

شاعری میں بنیادی صداقت زبان ہے۔ زبان کے مسائل محض تاریخ یا واقعات کی بنیاد پر حل نہیں کئے جا سکتے کیوں کہ زبان کا عمل الفاظ و اصوات ہی تک محدود نہیں ہوتا۔ اس کی گرفت انسان کی پوری شخصیت اور اس کے تمام ابعاد پر ہوتی ہے۔ کیسرر نے زبان کو ایک مکمل نظام سے تعبیر کیا ہے جس کی وضاحت کے لئے صرف تاریخی یا طبیعی وقائع و حوادث کی اصطلاحات کافی نہیں ہوتیں۔ [2] ہر انفرادی لہجہ اپنا ایک مخصوص ڈھانچہ رکھتا ہے جس کی نوعیت صوری بھی ہوتی ہے اور معنوی بھی۔ زبان وہ جادوئی کلمہ ہے جس سے افراد کے باطن کا دروازہ کھلتا ہے اور زبان کی بنیادیں عملی قوتوں کے بجائے منطقی اور ذہنی قوتوں پر استوار ہوتی ہیں۔ زبان کا تخلیقی استعمال اس کی منطق کی نوعیتوں کو بھی بدل دیتا ہے۔ ہر یقلیطس کا یہ قول کہ "مجھے مت سنو میرے الفاظ کو سنو" اسی نکتے کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ الفاظ میں چھپی ہوئی کائنات معنی انسان کے خارجی وجود کی دنیا سے زیادہ پر پیچ، گہری اور وسیع ہوتی ہے۔ کائنات ارضی میں مرکزی حیثیت گویائی کی قوت کو حاصل ہے۔ اس کائنات کے معنی و مفہوم تک رسائی کے لئے الفاظ کے معانی کا تعین اور تجزیہ ناگزیر ہے۔ تاریخی اور طبیعی مظاہر مشہود حقیقتوں کی گتھیاں سلجھانے میں معاون ہوتے ہیں۔ لیکن فلسفہ و شعر جو باطن کی دنیا کی سیاحی سے عبارت ہیں اس دنیا تک ہمیں زبان ہی کے وسیلے سے پہنچاتے ہیں۔ وجود کی مختلف سطحوں کی دریافت کا وسیلہ بھی یہی ہے۔

فلسفیانہ اور تخلیقی فکر کے لئے موضوع و مواد کی فراہمی میں ذاتی تجربوں کے علاوہ تاریخی وقائع اور حالات کا حصہ بھی ہوتا ہے۔ لیکن تخلیقی فکر تاریخ کو محض گزرے ہوئے زمانے کی دستاویز نہیں سمجھتی۔ تاریخ ماضی کے ایک مخصوص علاقے یا واقعات کی گردسفر میں لپٹے ہوئے عہد گذشتہ کے بجائے ایک کلی حقیقت کا نام ہے۔ کروچے نے تاریخیت کے اسی تصور پر زور دیا ہے۔ اس حقیقت کے دائرے میں وقت انسانی تجربوں کے ایک سلسلہ وار عمل کی شکل میں ہر لحہ گردش کرتا رہتا ہے۔ وقت کا یہی تسلسل ہر تاریخ کو معاصر تاریخ بناتا ہے کیوں کہ ماضی کے ہر لحہ کا سفر بھی حال کی ہی سمت میں ہوتا ہے اور اس طرح گم گشتہ لمحے بھی ہمارے تجربے کا حصہ بن جاتے ہیں۔ بیسویں صدی کی فکر اور تخلیقی شعبوں میں مراجعت کی جستجو کے عناصر ماضی کو ایک نئی معنی سے ہمکنار کرتے ہیں اور ماضی کو حال کی معنویت کا ایک حصہ بناتے ہیں۔

حال کی زندہ حقیقتوں سے ماضی کے جو عناصر ہم آہنگ نہیں ہو پاتے انہی کو غالبؔ نے تقویم پار کہا تھا۔ ظاہر ہے کہ تقویم پار کا مقدر فراموش کاری کی دھند میں غائب ہو جانے کے سوا کچھ اور نہیں۔ تاریخ کا مادی تصور ہر طبیعی مظہر کو، خواہ وہ انتہائی کم مایہ و بے بساط ہو اور انسان کے ذہنی تجربے میں اس کی جڑیں چاہے جتنی کمزور ثابت ہوں، ایک ناگزیر حقیقت کے طور پر قبول کرتا ہے۔ نطشہ نے یہ کہتے ہوئے کہ حال میں جو حقیقت بلند ترین ہے صرف اسی سے ماضی کی تشریح کی جا سکتی ہے، تاریخ کے اسی تصور پر ضرب لگائی ہے۔ جب وہ تاریخ کو انسانی وجود کے دائم متحرک عمل کی خادمہ کہتا ہے تو عمل سے اس کی مراد محض جسمانی اور مادی عمل نہیں ہوتا کیوں کہ اگر تاریخ کو محض مادی فتح وشکست کی روداد سمجھ لیا جائے تو اس کا نتیجہ یہ نکلے گا کہ تاریخ عملی جدوجہد کے احکامات کی پابندی کے علاوہ کسی وسیع تر مفہوم کی حامل نہیں ہوتی۔ ایسی صورت میں تہذیب کے مادی ارتقا کے ساتھ انسان کے جذباتی نظام کی ہیئتیں بھی تبدیل ہوتی جائیں گی اور ہر آن اسے ایک نئے نظام اقدار کا سامنا ہوگا۔ یہ صورت حال ہر قدر کو ایک واقعے کے حدود میں اسیر کر دے گی اور زندگی کے فطری اور مسلسل عمل یا انسان کے بنیادی نظام جذبات سے اس کا کوئی علاقہ نہ رہ جائے گا۔ ہر پرانی قدر اخبار کے بوسیدہ صفحات میں گم ہوتی جائے گی اور ہر مادی واقعہ انسان کو ایک نئی قدر سے دوچار کرتا رہے گا۔

اسپنگلر نے ایک بہت معنی خیز بات کہی ہے کہ تاریخ میں حقائق، دریافتوں یا دولت کی جیت کوئی معنی نہیں رکھتی۔ (3) یعنی یہ محض واقعات ہیں صداقت نہیں اور ان کا دائرۂ اثر انسان کی بیرونی زندگی میں تبدیلیوں کو راہ دے سکتا ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ اس کے باطن کا نظام بھی تبدیل ہوتا رہے۔ مشینیں اور سائنسی ایجادات انسان کو مادی سہولتوں کا تجربہ عطا کر سکتی ہیں لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ یہی سہولتیں جذباتی

طور پر اسے عذاب و اذیت کے احساس میں بھی مبتلا کریں۔ محض مادی ساز و سامان سے اگر انسان کی روحانی ضرورتیں پوری ہو سکیں تو مادی عیش و فراغت اور روحانی سکون و آسودگی کے امتیازات ختم ہو جائیں گے۔

تاریخ کے مادی تصور نے تاریخ اور تہذیب کے مابین ایک گہری خلیج حائل کر دی ہے جب کہ عام خیال یہی ہے کہ تہذیب سازی اور تاریخ سازی کا عمل ایک دوسرے کے مترادف ہے۔ لیکن تاریخ کا عام مفہوم اقتدار کی کشمکش میں مادی اور عملی طور پر کامیاب ہونے والے کی کارگزاریوں تک محدود ہے۔ اس اقتدار کی نوعیت بھی سیاسی اور سماجی ہے، فکری اور نفسیاتی نہیں۔ اس لئے انسان کی قوت فکر، اس کا احساس جمال، اس کی خیال آرائی، اس کی خیر پرستی، اس کی خوب سے خوب تر کی جستجو، جذبے اور احساس کی جن دنیاؤں کو آباد کرتی ہے وہ سماجی اور سیاسی عناں گیروں کی دنیا سے مختلف ہوتی ہے۔ مادی سطح پر ایک جیسی زندگی گزارتے ہوئے بھی انسان ذہنی اور جذباتی سطح پر ایک دوسری زندگی گزارنے پر قادر ہوتا ہے۔ اسپنگلر نے ان لوگوں پر سخت تنقید کی ہے جو اپنے مادی وسائل اور اختیارات کی مدد سے کسی ملک یا قوم یا معاشرے کی سربراہی کے تمام حقوق پر قابض ہو جاتے ہیں اور انسانی خیال و عمل کے ہر شعبے میں صرف ان کی تقلید ذریعۂ نجات سمجھ لی جاتی ہے۔ وہ یہاں تک کہتا ہے کہ تاریخ میں جن افراد کو لوگ بالعموم ہیرو کا لقب عطا کرتے ہیں (جذباتی اور روحانی طور پر) وہ انسانی ارتقا کی روایت میں بدترین جرائم کے مرتکب ہوئے تھے۔[4] مادی تاریخ کی لہر سے تہذیب کی لہر بعض اوقات الگ بھی ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر 1870ء کی جرمنی اور فرانس کے مابین ہونے والی جنگ کے نتائج ہمارے سامنے ہیں۔ اس جنگ میں سیاسی فتح جرمنوں کو ملی اور فرانس ایک شدید جذباتی اور ذہنی صدمے سے دوچار ہوا۔ شکست و فتح کی اس بازی گری کا نتیجہ 1870ء کے بعد جرمن ادب میں مطلقیت کے میلان کی شکل میں رونما ہوا۔ اس میلان میں خود اعتمادی، مادی برتری، نشاط پرستی، توانائی اور قوت کے عناصر کی آمیزش تھی۔ اس کے برعکس، ہزیمت زدہ فرانس کے فکر و فن پر دورِ انحطاط کے یاس پرست شاعروں کا تسلط دکھائی دیتا ہے۔ لیکن رویے کی رجائیت یا قنوطیت سے قطع نظر، قدر کے اعتبار سے فرانس کے یاس پرست شاعر نظر آتے ہیں اور جرمنی کے رجائی محض محبانِ وطن۔ 1870ء سے پہلے تک فرانسیسی ادیب جرمنی کو فنونِ لطیفہ کا مرکز تصور کرتے تھے۔ فتح کی سرشاری نے جرمنی کے مطلقیت پسند شعرا کو تخلیقی اضطراب کے بجائے سیاسی برتری کے احساسِ تفاخر میں مبتلا کر دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مادام دے استیل جس کی کوششوں سے اب تک فرانس میں جرمن ادب کے فروغ و مقبولیت کی لے تیز ہوئی تھی اور جو اب تک قومی سطح پر ادب کی ترقی کے تصور سے

بیگانہ تھی، اس نے روسو کی رومانیت سے اپنے ہم عصر فرانسیسی شعراء کے تخلیقی شعور کو ہم آہنگ کرنے کی جدوجہد شروع کر دی۔ بودلیر، ملارمے، ورلین، رین بو اور والیری کے تخلیقی شعور کا سرچشمہ اولین یہی رومانیت تھی اور ان کے نام محض فرانسیسی ادب کے اہم ترین نام نہیں ہیں۔ اپنی ''زوال پذیری'' کے باوجود یہ نام عالمی ادب کی عظمت کا نشان بن گئے اور ان کے اثرات کی حدیں فرانس سے نکل کر مشرق و مغرب کے دور دراز علاقوں تک پھیل گئیں۔ جرمنی نے فرانس کو سیاسی اعتبار سے پسپا کر دیا تھا۔ انحطاط کے نقیب شاعروں نے ادبی شہنشاہیت حاصل کر لی۔ گوئٹے نے ان شاعروں کی اسی کامرانی کے پیش نظر ان کی انحطاط پرستی کو فن کی انتہائی بلوغت کا نقطۂ عروج قرار دیا ہے۔

ان حقائق کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ مادی ترقی کا معیار ناگزیر طور پر تہذیبی ارتقا کے معیار سے ہم آہنگ نہیں ہوتا، نہ ہی مادی شکست حتمی طور پر تہذیبی شکست کی ضامن ہوتی ہے۔ تاریخ عام طور پر قوموں کے عروج و زوال کا جو خاکہ مرتب کرتی ہے، اس کی اساس خارجی سطح پر رونما ہونے والی کامرانیاں یا ناکامیاں بنتی ہیں اور سیاسی زوال کو اقدار و افکار کے زوال کی علامت فرض کر لیا جاتا ہے۔ یہ تاریخ کا سطحی اور ایک رخا تصور ہے۔ ہرڈر تاریخ کو نسل انسانی کی تعلیم کہتا ہے۔ کانٹ اسے آزادی کے تصور کے ارتقا سے تعبیر کرتا ہے اور ہیگل کے نزدیک یہ روح عالم کی توسیع ذات ہے۔[5] ان تینوں نظریوں کے مطابق تاریخ اقدار اور معیاروں کی ایک مسلسل جستجو کا اشاریہ بن جاتی ہے جس پر سیاسی وقائع کی روشنی میں کوئی قطعی حکم نہیں لگایا جا سکتا۔

شاعری یا تخلیقی اظہار کی دوسری ہیئتوں میں تاریخی وقائع یا حقیقتوں کی عکاسی تاریخ نگاری کے عمل سے مطابقت نہیں رکھتی۔ تاریخی حقائق کو ان کے منطقی ربط اور تسلسل کے ساتھ شاعری میں پیش کرنا شاعری کے بنیادی عمل اور طریق کار کی نفی کرنا ہے۔ شاعر اور مؤرخ، بقول ارسطو، صرف اس لئے ایک دوسرے سے مختلف نہیں ہوتے کہ ایک نظم میں لکھتا ہے اور دوسرا نثر میں۔ ہیروڈوٹس جس سے یونان میں تاریخ نویسی کا آغاز ہوا، اگر اس کی کتاب اوزان کی پابندی کے ساتھ نظم کر دی جائے جب بھی وہ تاریخ ہی کہی جائے گی، شاعری نہیں۔ اس سلسلے میں یہ توجیہہ بھی کافی نہیں کہ شاعری مادی وقائع کے بجائے وقائع سے متعلق مجرد فکر کا اظہار کرتی ہے۔ مجرد فکر کے بغیر شاعر کی شخصیت میں گہرائی اور اس کی نظر میں وسعت نہیں پیدا ہو سکتی۔ والیری تو یہاں تک کہتا ہے کہ ''شاعر اگر محض شاعر ہے اور کبھی تجریدی طریقے سے نہیں سوچتا تو وہ دنیا میں بحیثیت شاعر کوئی اثر قائم نہیں کر سکتا۔'' لیکن شاعر کے یہاں مجرد فکر کی نوعیت کو سمجھنا بھی ضروری ہے۔ اس کی فکر مستقل، باضابطہ اور پائدار نہیں ہوتی اور اس کے احساس سے

ہم رشتہ ہونے کے باعث غیر ارادی طور پر اس کی ذہنی کیفیتوں میں ذرا سی تبدیلی کے ساتھ اپنا رخ بھی بدل دیتی ہے۔ فکر کی اس گریز پائی کے سبب یہ بھی کہا جاتا ہے کہ شاعر کے یہاں فکر کی جستجو اس کے فن سے بے اعتنائی اور فن میں فکر کا استعمال فن کی تباہی کے مترادف ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ شاعر فکر کو احساس کی سطح تک لاکر اسے زیادہ لطیف اور نازک بناتا ہے اور جب اس فکر کا تخلیقی اظہار کرتا ہے تو اس کی حیثیت محض فکر کی نہیں رہ جاتی۔ وہ ایک جمالیاتی تجربہ بن جاتی ہے، ایسا تجربہ جو منطق کی گرفت میں پوری طرح نہ آسکے۔

ارسطو شاعری کو تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ اور بلند تر حیثیت کا حامل قرار دیتا ہے کیوں کہ شاعری ذاتی تجربے میں آمیز ہونے والی صداقتوں کو بھی ایک کائناتی رتبہ عطا کرتی ہے، اسے تخلیقی یا جمالیاتی تجربہ بنا کر، جب کہ تاریخ صرف مخصوصات سے بحث کرتی ہے۔ اس حقیقت کو ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ واقعات اور حقائق یا ان سے نتائج کے مواخذے میں تاریخ کا رویہ تعمیمی ہوتا ہے۔ لیکن ایک ہی واقعہ جو دو افراد کا مشترکہ تجربہ بھی ہو، اس کا ردعمل دونوں پر مختلف ہی نہیں متضاد بھی ہوسکتا ہے۔ 1870ء کی جنگ میں فرانس کی شکست نے افسردگی اور نامرادی کے ایک عام تجربے سے پورے ملک کی ذہنی زندگی کو دوچار کیا تھا۔ لیکن بودلیر سے والیری تک، سب نے رویے کی چند مماثلتوں کے باوجود انفرادی تجربے اور احساس کے فن کارانہ اظہار پر زور دیا ہے اور فن کی کسی ہیئت کو انہوں نے کلیہ یا سماجی معیار کا نمائندہ نہیں بنایا۔ چے خف نے اپنے ایک ڈرامے (چیری کا باغ) میں ایک ہی واقعے کے متضاد ردعمل کا اظہار دو کرداروں کے ذریعہ بہت خوبصورتی کے ساتھ کیا ہے۔

رانوسکایا لیو بوواندریونا ایک جاگیردار خاتون ہیں جو حالات کے ایک موڑ پر ماضی سے اپنے تمام رشتے توڑنے پر مجبور ہوجاتی ہے۔ اپنے کنبے اور اپنے متعلقین کے ساتھ وہ آبائی مکان اور جاگیر سے ہمیشہ کے لئے جس وقت رخصت ہوتی ہیں، اس کہانی کے دو کردار آنیا اور تروفی موف اس واقعے پر اپنا تاثر یوں ظاہر کرتے ہیں۔

آنیا کہتی ہے: الوداع پرانے گھر، پرانی زندگی، الوداع! تروفی موف کہتا ہے: خوش آمدید، نئی زندگی!

اسی طرح ہندوستان میں مغلوں کی شکست، انگریزی حکومت کے قیام، ماضی اور حال کی کشمکش اور اقدار کی آویزش کے نتیجے میں جس نئے ذہنی سفر کا آغاز ہوا اس کی سمت بیرونی سطح پر گرچہ واضح تھی، لیکن متصادم میلانات اور متوازی رجحانات بھی ایک ساتھ نمو پذیر ہوئے۔ پھر بھی، جیسا کہ عام طور پر تاریخ

میں ہوتا ہے، ذہنی اور نفسیاتی تضاد و تصادم سے زیادہ توجہ اصلاح و ترقی کی اس لہر پر مرکوز کی گئی جس نے جدید تہذیبی نشاۃ الثانیہ کا پیغام عام کیا۔ بلا شبہ نشاۃ الثانیہ کی یہ لہر سیاست تمدن، تعلیم، معاشرتی نظام، علوم، عقائد، ادب اور فنون لطیفہ کے تمام شعبوں میں واضح تبدیلیوں کی نشاندہی کرتی ہے اور مجموعی طور پر ایک ایسے ہندوستان کی صورت گری کرتی ہے جو اپنے پرانے روپ رنگ سے مختلف تھا۔ لیکن اٹھارویں اور انیسویں صدی کا ہندوستان پرانے روپ رنگ کے طلسم کو پوری طرح منتشر نہیں کر سکا۔ قدیم و جدید کے دوراہے پر اس عہد کی ذہنی زندگی اگر ایک طرف ماضی کی بہت سی گتھیوں کو سلجھاتی ہے تو دوسری طرف بہت سے نئے سوالات اور مسائل کی زد پر بھی آتی ہے۔ اس کشمکش کے تجزیے سے پہلے تبدیلیوں کی نئی لہر اور اس کے نتائج پر ایک نظر ڈالنا بھی ضروری ہے۔

شاہ ظفر نے اپنے پیشروؤں سے ایک لرزہ براندام سلطنت پائی تھی۔ قلعۂ معلیٰ کی چار دیواریوں سے آگے بظاہر حکومت ان ہی کی تھی لیکن وہ خود انگریزوں کے پنشن خوار بن گئے تھے۔ وہ سیاسی جاہ و جلال سے محروم تھے گرچہ از منۂ وسطیٰ کی تہذیب کا جمال ابھی برقرار تھا۔ بیرونی حملوں، اندرونی خلفشار، شہزادوں کی رقابت، بیگمات کی چشمک، امرا کی ریشہ دوانی، عمال حکومت کی عیش کوشی اور ان سب سے زیادہ برطانوی اقتدار کی سطوت و قوت کا آفتاب جو شاہ ظفرؔ کے سر پر شعلوں کا شامیانہ بن چکا تھا، اس سب کے ہاتھوں بہت سی پرانی حقیقتیں باطل ہوگئی تھیں۔ مغلوں کے روایتی شکوہ کی کہانی کا نقطۂ انجام اب سامنے تھا۔ دولت و حشمت اور سکون و فراغت کی روایت اب قصۂ پارینہ بن چکی تھی۔ ان تلخ حقائق کے باوجود قلعۂ معلیٰ کی دیواروں میں ماضی کے ثقافتی ورثے کی پرچھائیاں ابھی متحرک تھیں۔ دیوان خاص میں اب بھی دربار لگتا تھا۔ شعرا قصائد سے تہنیت پیش کرتے تھے۔ سیاسی نظام ابتر ہو چکا تھا۔ لیکن چاندنی چوک میں بازار ابھی بارونق تھے اور دلّی کی سماجی زندگی میں پہلی سی چہل پہل باقی تھی۔ دلّی کی علمی اور ادبی مرکزیت ابھی ختم نہیں ہوئی تھی۔ شاعروں میں وہاں صہبائیؔ، علویؔ، مومنؔ، آزردہؔ، غالبؔ، تیرؔ، شاہ نصیرؔ، ذوقؔ، عیشؔ اور احسانؔ جیسے اساتذۂ سخن موجود تھے۔ 1857ء کے انقلاب کی ناکامی نے تہذیبی امتیاز کا یہ نقش بھی مٹا دیا۔ اس کے بعد ہندوستان میں جس معاشرتی نظام کی داغ بیل پڑی اس کی طرف مؤرخوں نے دو متضاد زاویہ ہائے نظر کا اظہار کیا ہے۔ مثلاً پرسیول اسپئر کہتا ہے کہ ''انگریزی حکومت کے قیام کے ساتھ ہندوستان ایک قیمتی ثقافتی ورثے سے محروم ہو گیا اور اب جس نظام کی تشکیل ہوئی اس میں انگریزی سے تھوڑی سی واقفیت اور مغربی زندگی کی معمولی تقلید سب کچھ تھی۔''(6) اس کے برعکس مارکس نے 1857ء کے انقلاب کو آزادی کی پہلی جنگ سے تعبیر کیا ہے اور اس کا خیال ہے کہ اس جنگ کی فکری اور

جذباتی جبر دیں صدیوں کی سیاسی گھٹن اور '' برطانوی غاصبوں '' کے جبر نے فراہم کی تھیں۔ (7) لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس نے انگریزوں کو تاریخ کے غیر شعوری اوزاروں کا لقب بھی دیا ہے۔

ہندوستان میں برطانوی حکومت کے قیام اور مغربی علوم و افکار کی اشاعت کو ایک ملے جلے ردعمل کی صورت میں دیکھنا چاہیے۔ جواہر لال نہرو نے اس واقعے پر تاسف کا اظہار کیا ہے کہ ہندوستان اب ایک ایسے سیاسی اور اقتصادی تسلط کی گرفت میں آ گیا جس کا مرکز ہندوستان کے جغرافیائی حدود سے باہر تھا اور تہذیبی فضا تو کلی اعتبار سے ہندوستان کے لئے اجنبی اور بیگانہ تھی۔ (8) ازمنۂ وسطیٰ کی تہذیب ور جدید تہذیبی نشاۃ الثانیہ کے عناصر ترکیبی کا فرق و فاصلہ اتنا واضح ہے کہ اس کے لئے تفصیلات کے بیان کی ضرورت نہیں۔ اس فاصلے کے احساس نے ایک شدید جذباتی اضطراب کو راہ دی۔ پردۂ ساز سے غالب کو اپنی شکست کی آواز سنائی دی۔ مسئلہ یہ تھا کہ اس احساس شکست کو انگیز کیوں کر کیا جائے ؟ اس شکست کو جذباتی سطح پر قبول کرنے کا مطلب اپنے وجود اور انفرادیت کی نفی تھا۔ چنانچہ غالب نے جب یہ دیکھا کہ ان کے ایوان تہذیب کے بام و در کوئی دم میں مکمل تباہی کے منتظر ہیں اور موت کی سرگوشیاں تیز تر ہوتی جا رہی ہیں تو انہوں نے بے بسی کا احساس کم کرنے کے لئے ہنسنا اور سوچنا شروع کر دیا۔ ہندوستان کے طول و عرض میں یہ احساس عام تھا کہ انگریزوں نے سیاسی فتح کے بعد ہندوستانی ثقافت اور نظام عقائد کو اپنا نشانہ بنا لیا ہے۔ معاشی استحصال اور سیاسی جبر کے خلاف غم و غصے کی لہر خاصی تیز رہی۔

بھارتیندو ہریش چند اور خاص طور سے ان کے ڈرامے بھارت درشن میں جذباتی اشتعال و احتجاج کا رنگ بہت نمایاں ہے۔ بنگال سے شائع ہونے والے اخبارات مثلاً ہندو، پیٹریاٹ، فرینڈس آف انڈیا، کلکتہ ریویو، انگلش مین اور بنگال ہرکارو یا دین بندھومترا کے ڈرامے نیل درپن اور رام نرائن تارا کا نتا کے ڈرامے کلین کلا سرو سو میں نشاۃ الثانیہ کے سفید فام نقیبوں کے خلاف شکایت و نفرت کا ایک دفتر نظر آتا ہے۔ ازمنۂ وسطیٰ کی تہذیب کے زوال پر شدید المیاتی احساس کے نقوش غالب کے خطوط، واجد علی شاہ اختر کی مثنوی 'حزن اختر' اور منیر شکوہ آبادی کی مثنوی 'معراج المضامین'، شاہ ظفر کی غزلوں، دِلّی مرحوم پر مرثیوں کے مجموعے فغان دہلی (اشاعت 1861ء) اور اس عہد کے متعدد اخبارات و رسائل میں سامنے آئے ہیں۔ شکست کی اذیت نے اپنی تہذیبی روایت کی انفرادیت و طہارت کا شعور اور زیادہ گہرا کر دیا تھا اور ایک بڑے حلقے کے لئے ماضی کی حقیقت حال کی بہ نسبت زیادہ اہم اور معنی خیز تھی۔

ایک طرف المیاتی احساس کی یہ شدت اور احتجاج کا یہ شور تھا تو دوسری طرف ہندوستان میں ایک ایسا نیا طبقہ بھی تیزی کے ساتھ ابھر رہا تھا جس کی نظروں میں ماضی کے تمام ذہنی اور معاشرتی امراض

کے علاج کی خاطر انگریز وسیلۂ رحمت بن کر آئے تھے۔ اس طبقے میں سرسید، حالی اور آزاد سے قطع نظر، قوم پرست ہندوؤں کی ایک بڑی تعداد بھی شامل تھی۔ میکالے کی 1835ء کی تعلیمی قرار داد نے مشرقی روایت و ثقافت کے خلاف خود ہندوستانیوں میں عصبیت اور ناپسندیدگی کی ایک قوی الاثر تحریک کو آگے بڑھایا۔ اس کا خیال تھا کہ ''ہندوستانی کلچر خرافات اور توہمات کا پشتارہ ہے اور وہ تاریخ جو تیس فٹ کے اونچے حکمرانوں سے بھری ہوئی ہے اور جن کا دورِ حکومت تیس ہزار سال تک پھیلا ہوا ہے اور وہ جغرافیہ جس میں تمام سمندر دودھ اور شیرے کے ہیں اس کا پڑھانا محض تضیع اوقات ہے۔(9) میکالے نے تو خیر اپنے قومی اور سیاسی مقاصد کے پیشِ نظر دیو مالا اور سماجی علوم کا حرفِ امتیاز مٹانے کی کوشش کی لیکن حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ مغرب پرست ہندوستانی اس کی مصلحتوں سے بے خبر رہے۔ نئی تعلیمی پالیسی کے نفاذ سے پہلے 22 اکتوبر 1832ء کو میکالے نے اپنی ماں کے نام ایک خط میں یہ بھی لکھا تھا کہ ''اگر اس تعلیمی پالیسی پر عمل کیا گیا تو ہندوستان میں عیسائیت کو فروغ ہوگا۔(10) لارڈ ڈلہوزی کے نام ملکہ وکٹوریہ کے ایک خط (24 نومبر 1854ء) میں یہ جملے بھی شامل تھے کہ ''ہندوستان میں ریلوے کی ترقی بڑی دور رس تبدیلیاں پیدا کرے گی اور تہذیبی ارتقاء کا مؤثر وسیلہ بنے گی اور بالآخر عیسائیت کی تبلیغ، جس کی رفتار ادھر بہت سست رہی ہے، ریلوے کے ذریعے تیز تر ہو جائے گی۔''(11) نئی تعلیمی پالیسی کا نصب العین، میکالے ہی کے الفاظ میں، ایک ایسے طبقے کی تشکیل تھا جس کا خون اور رنگ ہندوستانی ہو لیکن جس کا مذاق، نظریے، اخلاقی تصورات اور ذہنی و فکری رویے انگریزی ہوں۔(12) ہر محرومی اپنی تلافی کا جواز بھی پیدا کر لیتی ہے۔ چنانچہ انیسویں صدی کی سیاسی شکست کے سلسلے میں ہندوستانیوں کے ایک حلقے سے یہ آواز اٹھتی ہے کہ ہندوستان اپنی تاریخ کے مختلف ادوار میں گرچہ مسلسل انقلابات کی زد پر آتا رہا اور ہندوستان کے سیاسی نیز اقتصادی ڈھانچے پر شدید ضربیں پڑتی رہیں پھر بھی اس ملک میں اپنے آپ کو تبدیلیوں سے ہم آہنگ کرنے کی زبردست استعداد ہے اور تبدیلیوں کے مثبت عناصر کو جذب کر کے ہندوستان نے اپنی تہذیبی انفرادیت کو ہمیشہ نئے رنگوں سے سجایا ہے۔(13) اروبندو گھوش نے اپنی کتاب ''ہندوستانی ثقافت کی بنیادیں'' میں اس سے بھی آگے بڑھ کر یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ انگریز جس جدید طرزِ فکر اور نئی روشنی کے مفسر تھے، اس کے فیضان کا سرچشمہ حقیقی ہندوستان ہی کی قدیم تہذیب تھی جو بیرونی حملہ آوروں کے ساتھ ہندوستان سے باہر پہنچی اور پھر زماں کی ایک دائرہ کار لہر انیسویں صدی میں انگریزی حکومت کے قیام کے ساتھ اسے دوبارہ ہندوستان لے آئی۔ ظاہر ہے کہ یہ طرزِ نظر بھی محض جذباتی ہے جس کی کوئی عقلی توجیہہ ممکن نہیں۔ لیکن جدید تہذیبی نشاۃ الثانیہ کے تناظر میں خود اپنی روایت سے بے

احتجاج کا اظہار بھی ایک وسیع الاثر حقیقت کی طرف سے نیم جذباتی ہی سطح پر ہوا۔ مغربی افکار و علوم کی اشاعت میں ہندوستانیوں کی یہ کمزوری کارآمد ثابت ہوئی۔ نئے علوم کی خیرہ کن روشنی سے قطع نظر، اس کمزوری کا ایک اور پہلو یہ ہے کہ مادی تاریخ اور تہذیب کے باہمی امتیاز کا شعور ذہنی مرعوبیت کے باعث ختم ہو گیا اور ارتقا کا مفہوم صرف سماجی ترقی سے وابستہ ہو گیا۔ خود غالبؔ جو مغلیہ دور کی اشرافیت کے نمایاں ترین ترجمان تھے اور صحبت شب کی شمع خاموش نے نوحہ گر، بے زخمہ نغموں، طائر کی مثال پرواز کرتے ہوئے حروف اور چراغ کے بغیر بقعہ نور بنے ہوئے شہر کے طلسم سے مسحور ہو گئے۔ آئین روزگار کی اہمیت مسلم ہے لیکن اس آئین کی ترتیب و تشکیل کے عناصر کی قدر شناسی سے پہلے اس کا تجزیہ بھی ضروری ہے۔ انیسویں صدی کے تہذیبی معیار اور ارتقا پذیر شعور کا اصل نقص یہی ہے کہ آئین روزگار کے تجزیے میں نظم احساس پر نظام عمل کے تسلط و ایک کلیے کی حیثیت دے دی گئی۔ چنانچہ اس تجزیے کے نتائج بھی محض ادھوری صداقتوں تک لے گئے۔ 15 اکتوبر 1869ء کو سرسیدؔ نے لندن سے علی گڑھ سائنٹفک سوسائٹی کے نام ایک خط میں لکھا تھا

> ہم جو ہندوستان میں انگریزوں کو بد اخلاقی کا مجرم ٹھہرا کر (اگر چہ اب بھی میں اس الزام سے ان کو بری نہیں کرتا) یہ کہتے تھے کہ انگریز ہندوستانیوں کو بالکل جانور سمجھتے ہیں اور نہایت حقیر جانتے ہیں، یہ ہماری غلطی تھی۔ وہ ہم کو سمجھتے ہی نہ تھے بلکہ درحقیقت ہم ایسے ہی ہیں۔ میں بلا مبالغہ نہایت سچے دل سے کہتا ہوں کہ تمام ہندوستانیوں کو اعلیٰ سے لے ادنیٰ تک، امیر سے لے کر غریب تک، عالم سے لے کر جاہل تک انگریزوں کی تعلیم و تربیت اور شائستگی کے مقابلے میں درحقیقت ایسی ہی نسبت ہے جیسی نہایت لائق اور خوبصورت آدمی کے سامنے نہایت میلے کچیلے جانور کو (14)

مادی ترقی کا ہر تصور اپنے زمانی پس منظر میں نمایاں ہوتا ہے۔ انیسویں صدی کی تجدد پرستی بھی سائنسی عقلیت سے وابستگی اور اپنی ترقی پسندی کے باوجود، اپنے زمانے کے حصار سے باہر نکل نہیں سکی۔ اس کی ساری توجہ فوری مسائل کی طرف رہی۔ ان مسائل کے حل کے لئے جو صورتیں اختیار کی گئیں ان میں ذہنی عجلت کا رنگ بہت واضح ہے۔ اس نے نہ صرف یہ کہ انسان کے جذباتی تقاضوں پر اس کے سماجی تقاضوں کو ترجیح دی بلکہ یہ بھی ہوا کہ انسان کو سمجھنے کے لئے اس کی جبلتوں، اس کی نفسیاتی پیچیدگیوں، اس کے حواس کے مطالبات، اس کی شخصیت کے بنیادی تضادات کے بجائے اس کی معاشرتی سچائیوں کو سمجھنا

ان کے جبر کو تسلیم کرنا اور ان کی عاید کردہ ذہنی شرطوں کے مطابق ایک تعلیمی سانچے میں خود کو مصور کرنا، لازمی قرار دے دیا گیا۔ مقصد یہ تھا کہ اپنی انفرادیت سے دست بردار ہو کر تہذیبی تبدیلیوں کی حقیقت پر ایمان لایا جائے۔ انسان کی باطنی جدوجہد اور جذبہ وفکر کی آویزش کو نئی تہذیب کے معطیات حاصل کرنے اور عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی خاطر نظر انداز کر دیا جائے اور اس کے سلسلے میں انفرادی آزادی سے محرومی کو ترقی کا ناگزیر عمل سمجھ کر انگیز کر لیا جائے۔ اس میں شک نہیں کہ انگریز دور جدید میں ترقی اور تبدیلی کی علامت بن چکے تھے اور انہیں تاریخ کے معماروں کی حیثیت بھی حاصل ہو گئی تھی۔ لیکن ہندوستان کے نئے تعلیم یافتہ طبقے نے جس شد و مد کے ساتھ ان کی تہذیبی برتری کا اعلان کیا اس میں حقائق کے دانش جویانہ مطالعے سے زیادہ فوری مقاصد کے حصول اور ذہنی کم مائیگی کے شکست خوردہ احساس کا دخل تھا۔ آزادانہ ذہنی تجسس کے راستے اس نفسیاتی مرعوبیت کے سبب اگر مسدود نہیں تو دشوار ضرور ہو گئے تھے۔ انگریزی حکومت کے قیام سے بہت پہلے ایسٹ انڈیا کمپنی کے دائرۂ اثر میں وسعت کے ساتھ ساتھ ہندوستانیوں میں ذہنی ہزیمت کے آثار بھی نمایاں ہوتے جا رہے تھے۔ 1812ء میں برطانوی پارلیمنٹ نے جب کمپنی کو ہندوستانی علوم و ادبیات کی اشاعت کے لئے ایک لاکھ روپے کی رقم دی تو اس کے خلاف احتجاج کی پہلی آواز ایک ہندوستانی ہی کی طرف سے اٹھی۔ راجہ رام موہن رائے نے کمپنی کے سامنے اس موقع پر یہ درخواست پیش کی کہ:

> ہمیں پوری امید تھی کہ یہ روپیہ ہندوستانیوں کو مختلف علوم جدیدہ سے روشناس کرانے کے لئے ذہین اور قابل یوروپین اساتذہ پر خرچ کیا جائے گا...... لیکن اب ہمیں معلوم ہوا کہ ہندو پنڈتوں کی نگرانی میں ایک سنسکرت مدرسے کے قیام کے سلسلے میں حکومت یہ روپیہ خرچ کر رہی ہے ایسی تعلیم پر جو ہندوستان میں پہلے ہی سے رائج ہے...... سنسکرت زبان جو اتنی مشکل اور دقیق ہے کہ اس کے سیکھنے کے لئے انسان کی پوری عمر درکار ہے۔ سبھی جانتے ہیں کہ اس زبان نے صدیوں تک ہندوستان کے لئے صحیح علم کے حصول کی راہ میں رکاوٹیں پیدا کیں۔ افسوس ناک حد تک اس زبان کے ذریعے جو علم حاصل ہو سکتا ہے اس کی قیمت اس کوشش اور ریاضت کے مقابلے میں کہیں کم ہے جو اس زبان کے سیکھنے میں صرف کی جاتی ہے۔ (15)

میکالے کی تعلیمی پالیسی کی مصلحتوں سے قطع نظر، راجہ رام موہن رائے اور میکالے کے ذہنی

رویے میں مماثلت کا پہلو بہت صاف ہے۔ ہندوستان کے ایک بااثر طبقے کی ذہنی رضامندی کے بغیر اس کی پالیسی کا اطلاق اتنی آسانی سے ہو بھی نہیں سکتا تھا۔ اس معاملے میں میکالے اور ہندوستان کے مغرب پرست طبقے دونوں کے یہاں فطری انسان کے بجائے محض عقل پرست انسان کی طرف توجہ دکھائی دیتی ہے اور چونکہ فکر کو سائنسی عقلیت سے لازمی طور پر مربوط قرار دے دیا گیا، اس لئے میکالے اور ہندوستان کے مغرب پرست طبقے دونوں کے نزدیک تہذیب و ترقی کا معیار مادی ترقی سے مشروط ہو گیا۔ انسانی شخصیت کی ناتمامی اور غیر عقلیت کا سبب محض سماجی نظام کی ناتمامیوں میں ڈھونڈا جانے لگا اور ساری کوششیں ایک ایسے نظام کی تشکیل کے لئے وقف کر دی گئیں جو مغربی تہذیب کے معیاروں سے ہم آہنگ، یا دوسرے لفظوں ہر لحاظ سے مکمل ہو۔ نئے انسان کی پہچان یہی سمجھی گئی کہ وہ خارجی تبدیلیوں کے آئینے میں نیا دکھائی دے۔ مذاہب اور پرانی روایتوں کے مطابق معیاری انسان ایک اخلاقی وجود ہوتا تھا اور اس اخلاقی وجود سے ہمکناری کی خاطر اسے ایک معینہ نظام اقدار کی روشنی میں صراط مستقیم کی دریافت کرنی ہوتی تھی تا کہ وہ اپنے وجود کی تکمیل کر سکے۔ تکمیل ذات کے اس سفر میں اسے حیاتیاتی وجود کی حدوں سے آگے بھی جانا ہوتا تھا۔ نئی روشنی نے اس کے گرد عقلیت کا حصار کھینچ دیا اور اس کے ہر فکر و عمل کا پیمانہ مادی ترقی کو تصور کر لیا گیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ اب آدمی کا قد گھٹ کر رہ گیا اور آدمی بہت زیادہ آسان، زیادہ سفلی، زیادہ حقیقت پسند اور اسی تناسب سے زیادہ بے تنی اور ہیچ ہو کر رہ گیا۔ (16)

میکالے کی تعلیمی پالیسی کے نفاذ کے بعد ہندوستان میں جس ذہنی زندگی کو فروغ کی راہ ملی اس کا ایک رخ اکبر کے اشعار میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ عقلیت کے ہاتھوں متشکل ہونے والے معاشرے میں انسان کے نفسیاتی اور جذباتی مسائل کا احساس بھی اس رخ میں شامل ہے۔ لیکن بالعموم اسے محض قدامت پرستی سے تعبیر کیا گیا۔ اس معاشرے اور ذہنی فضا کے آزادانہ تجزیے کے لئے جس معروضی فاصلے کی ضرورت تھی اس سے مغرب پرست طبقہ اور مغربیت کے مخالفین دونوں دور رہے۔ لیکن قدروں کے تصادم اور شکست و ریخت کی دھند چھٹنے کے بعد، میکالے کی تعلیمی پالیسی کے قیام کا متوازن تجزیہ ہونے پر جو نتائج سامنے آئے ہیں، ان کا ایک نقش تو یہ ہے کہ انگریزی علوم کی اشاعت کے بغیر ہندوستان میں خود اپنی روایت کی نئے سرے سے تعیین دشوار تھی، یا یہ کہ انگریزی تعلیم و تہذیب کے فروغ نے ایک نئی مشرقیت کی داغ بیل ڈالی، یا یہ کہ ہندوستان میں قومیت کے ایک نئے شعور کی اشاعت انگریزی تعلیم کے ذریعے ممکن نہ تھی، یا یہ ۔مغربی اثرات کو جذب کر کے ہندوستان نے اپنی تہذیبی انفرادیت میں ایک سنئے زاویے کا اضافہ کیا، یا یہ کہ انگریزوں کے مقاصد گرچہ سیاسی اور قومی تھے لیکن بالواسطہ طور پر وہ ہندوستان

میں ارتقا کے ایک نئے تصور کی ترویج میں معاون بھی ہوئے۔ دوسری طرف یہ بھی محسوس کیا گیا کہ میکالے کی تعلیمی پالیسی ایک اندھے اور ادھورے تہذیبی معیار کا سرآغاز تھی۔ مولوی عبدالحق نے اس پالیسی کے قیام کو مشرقی روایات اور علوم کی بنیادیں اجاڑنے کی کوشش کہا ہے۔[17] لالہ لاجپت رائے کے نزدیک یہ تسلط ایک لعنت تھا۔[18] اور ہمایوں کبیر اسے مغربی عقلیت کے ہاتھوں ہندوستان کی روحانی شکست سے تعبیر کرتے ہیں۔[19]

تاریخ میں مرکز جو اور مرکز گریز قوتیں ہمیشہ ایک ساتھ سرگرم ہوتی ہیں۔ یہ مختلف الجہات دھارے ایک دوسرے کو کاٹتے بھی ہیں اور کبھی ایک دوسرے سے دامن بچا کر الگ بھی نکل جاتے ہیں۔ تہذیبی نشاۃ الثانیہ کے دور میں بھی یہی پیچیدہ مظہر سامنے آتا ہے۔ نئے علوم و افکار کی ترویج نے ایک خاصے بڑے طبقے کی نگاہوں میں ماضی کے علمی ورثے اور تہذیبی قدروں کو بے وقعت کر دیا اور ''پیروی مغربی'' کی لے تیز کر دی۔ چنانچہ 1835ء میں قائم ہونے والی ایجوکیشنل کمیٹی نے جس کا اولین مقصد سنسکرت اور عربی کتابوں کی اشاعت و طباعت کا اہتمام تھا، اب اپنی ساری کارکردگی انگریزی زبان، علوم اور ادبیات کی توسیع و ترویج کے لئے وقف کر دی۔ 1841ء میں پرنسپ، ملٹ اور سدر لینڈ کی قیادت میں دہلی مجلس کے نام سے جس ادارے کی تنظیم کی گئی تھی اس نے صرف ایسی کتابیں تیار کرنا شروع کر دیا جو نئی اخلاقیات اور ذہنی اقدار کو فروغ دے سکیں۔ ورنا کیولر ٹرانسلیشن سوسائٹی نے انگریزی کتابوں کے ترجمے کا کام تیز کر دیا اور اُردو، بنگلہ اور ہندی میں نئی نئی کتابیں شائع ہونے لگیں۔ ان سرگرمیوں کے باعث علاقائی زبانوں کو پنپنے میں خاصی مدد ملی۔ چھاپے خانے اور طباعت کی سہولتوں میں اضافے نے صحافت کی ترقی میں بھی مدد دی۔ 1875ء میں ہندوستان کے مختلف علاقوں میں شائع ہونے والی ہزارہا کتابوں اور رسائل کے علاوہ صرف اخبارات کی تعداد چار سو اکیاسی تک پہنچ گئی تھی۔[20] دوسری طرف مذہبی اور سماجی فکر کی تشکیل جدید کا سلسلہ شروع ہوا۔ بظاہر یہ ماضی کو نئے معنی سے ہم کنار کرنے کی کوشش تھی۔ مذہبی اور سماجی اصلاح کے نام پر جو انجمنیں سامنے آئیں، ان میں مرکزی نقطہ اصلاح و تعمیر کا جذبہ تھا لیکن ان انجمنوں کے منشور میں بیک وقت ایسے عناصر کا سراغ ملتا ہے جو متضاد ذہنی رویوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ قدیم و جدید کے دوراہے پر ایک شدید ذہنی اور جذباتی کشمکش انیسویں صدی کے تمام مصلحین کے یہاں نظر آتی ہیں وہ اپنے جذباتی تقاضوں یا مجبوریوں کے باعث مذہب سے کنارہ کش بھی نہیں ہو سکتے تھے اور اسے طبیعیات کے اس دائرے میں اسیر بھی کرنا چاہتے تھے جہاں ہر حقیقت کا جواز منطق اور استدلال یا نئی عقلیت میں دریافت کیا جا سکے۔ راجہ رام موہن رائے نے 1828ء میں برہمو

سماج کی بنیاد ڈالی تھی۔ انہیں مذہب سے گہری دلچسپی تھی، علی الخصوص مذاہب کے تقابلی مطالعے سے۔ اس کے ساتھ وہ جمہوریت کے پرستار بھی تھے۔ چنانچہ اسپین کے باشندے جب آئینی حکومت کے قیام میں کامیاب ہوئے تو رام موہن رائے نے اس واقعے کی خوشی میں ایک جشن کا اہتمام بھی کیا تھا۔ نئے تعلیم یافتہ ہندوستانیوں میں وہ پہلے شخص تھے جنہوں نے حتی الوسع عقیدے کو عقل سے ہم آہنگ کرنے کی بنیاد ڈالی۔ انہیں کی کوششوں سے بیواؤں کی دوبارہ شادی کا رواج عام ہوا۔ داشتائیں رکھنے یا ایک سے زیادہ شادیاں کرنے کی رسم ختم ہوئی۔ ستی کا انسداد ہوا اور سمندر پار سے واپس آنے والے ہندوؤں میں کفارہ ادا کرنے کی بدعت میں کمی آئی۔ ظاہر ہے کہ یہ تمام کوششیں عقیدے سے انسلاک کے باوجود ایک طبیعی دائرے میں گردش کرتی ہیں۔ ان میں جس رشتے کا احساس غالب نظر آتا ہے وہ مادی ہے مابعد الطبیعیاتی نہیں۔ اسی لئے انہیں تعقل کی تائید حاصل ہے۔ لیکن غیر عقلیت کا عنصر قدم قدم پر تعقل کے سفر میں مزاحم ہوتا ہے۔ اسے جذبے کا نام دیا جائے یا احساس کا یا واہمے کا، اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ انسان کی جذباتی اور جبلی مجبوریاں اسے بعض اوقات ایسے سوالات کی زد پر لاتی ہیں جن کی عقلی توجیہہ ہی دشوار ہوتی ہے۔ اونا مونو تو اس شخص کو غیر آدمی سے تعبیر کرتا ہے جو آنکھیں بند کر کے عقل کی آمریت کو تسلیم کر لے اور محض ایک نظریے یا شئے کی صورت میں علمی اور سائنسی مباحث کا موضوع بن جائے۔ وہ عقل اور جذبے کے تصادم میں مفاہمت کی جستجو کو سعی لا حاصل سمجھتا ہے اور مقدر کی طرح اس تصادم کو قبول کرنے کا مشورہ دیتا ہے۔ اس کا یہ اقتباس دیکھئے:

> میں نے کوشش کی ہے کہ نہ صرف اپنی روح بلکہ انسانی روح کو اس کی اصلی شکل میں عریاں کر کے پیش کروں، اس سے قطع نظر کہ اس روح کی ماہیت کیا ہے اور آیا اسے دوام ہے یا فنا۔ اور یہ کوشش مجھے اس کربناک منزل میں لے آئی ہے جہاں زندہ احساس اور عقلیت پسند فکر ایک دوسرے سے اس طرح متصادم ہیں کہ ان کے درمیان مفاہمت کی کوئی صورت نظر نہیں آتی اور اس منزل میں پہنچنے کے بعد یہ ضروری ہے کہ اس تصادم اور تضاد کو بعینہٖ قبول کیا جائے اور ان کے ساتھ زندگی بسر کی جائے۔ جذبے اور عقل کا یہ تضاد مایوسی اور کرب کو جنم دیتا ہے اور میں یہ بتانا چاہتا ہوں کہ یہ مایوسی اور کرب کس طرح ایک صحت مند اور توانا زندگی، ایک موثر عمل، ایک اخلاقیات، ایک جمالیات، ایک مذہب اور حتی کہ ایک منطق تک کی بنیاد بن سکتے ہیں۔ یہ مقدس کرب اور مایوسی جو فکر اور احساس کے

> تصادم سے پیدا ہوتی ہے دراصل وہی زندگی کا المیہ احساس ہے جو کم و بیش پوشیدہ طور پر آج کے متمدن افراد اور اقوام کے شعور کا بنیادی پتھر ہے۔ میری مراد ان افراد اور اقوام سے ہے جو فکر کی حماقت یا احساس کی حماقت کے مرض میں مبتلا نہیں ہیں اور یہ المیہ احساس زندگی کی اولوالعزمانہ کامرانیوں کا سرچشمہ ہے۔ (21)

انیسویں صدی کے مذہبی یا سماجی مصلحوں میں کوئی بھی جذبہ و عقل کے تصادم کی پیدا کردہ افسردگی سے دو چار نظر نہیں آتا یا تو مقصد سے والہانہ شیفتگی نے انہیں اس احساس کو زائل کرنے میں مدد دی یا پھر سماجی سرگرمیوں کی مصروفیت میں اپنے جذباتی مسائل پر دھیان دینے اور ان کا اظہار کرنے کی انہیں مہلت ہی نہ مل سکی۔ سماجی اور تہذیبی اصلاح کے شور میں جذبے کی پکار سے وہ بے خبر بھی رہ گئے ہوں تو کچھ عجب نہیں۔ بہر حال، یہ ایک واقعہ ہے کہ رام موہن رائے کی عقلیت کے مقابلے میں دیانند سرسوتی کا آریہ سماج اس عہد کے ہندوستانی معاشرے کی ذہنی اور جذباتی فضا سے زیادہ مطابقت رکھتا تھا۔ آریہ سماج کا قیام 1875ء میں ہوا تھا اور اس کے بانی کا نظریہ یہ تھا کہ مقدس ویدوں میں ہر علمی اور سائنسی تصور کی گنجائش کا پہلو موجود ہے۔ اروبندو گھوش نے بھی دیانند سرسوتی کے اس تصور کی حمایت کی ہے۔ ستیارتھ پرکاش میں دیانند سرسوتی نے مذاہب کے تقابلی مطالعے کے لئے جن اصولوں کو راہنما بنایا ہے اور انہیں جس طرح برتا ہے، اس سے بجائے خود سائنسی رویے کی نفی ہوتی ہے۔ مثلاً وہ ذات پات کے اختلافات کو کم کرنے، حقوق نسواں کی تائید کرنے اور خدا کی وحدانیت کا تصور عام کرنے میں یقیناً نئی فکر سے استفادے کا ثبوت دیتے ہیں۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ بیواؤں کی شادی کی مخالفت کا یہ جواز کافی سمجھتے ہیں کہ قدیم ہندوستان میں اس رسم کا سراغ نہیں ملتا۔ اسی طرح وہ نیوگ کو بھی جائز نہیں کہتے ہیں۔ خدا کو وہ کسی خلاقانہ قوت سے تعبیر نہیں کرتے بلکہ خدا روح اور مادے کی تمام صورتوں کو ابدی اور جاوداں تصور کرتے ہیں۔ شنکر آچاریہ کے وحدت الوجودی مسلک کی تردید بھی انہوں نے اسی تصور کی بنیاد پر کی ہے۔

اس سلسلے کی تیسری اہم شخصیت وویکانند ہیں۔ اولاً وہ برہمو سماج کی طرف مائل ہوئے تھے لیکن 1880ء میں رام کرشن سے ملاقات کے بعد انہوں نے رام کرشن کے پیغام کی اشاعت کے لئے پوری طرح خود کو وقف کر دیا۔ 1893ء میں انہوں نے مجلس مذاہب میں شرکت کے لئے شکاگو کا سفر بھی کیا۔ جواہر لال نہرو کے نزدیک وویکانند کی شخصیت ایک ایسے پل کی تھی جو ہندوستان کے ماضی و حال کو ایک دوسرے سے منسلک کرتا ہے۔ رام موہن رائے کی مذہبی فکر دینوی اور انسانی رشتوں کے حدود سے آگے

نہیں جاتی۔ دیانند سرسوتی سماجی سطح پر ترقی پسند اور مذہبی فکر کے اعتبار سے احیا پرست نظر آتے ہیں۔ وویکا نند نے انسان کے مادی اور روحانی تقاضوں کو یکساں اہمیت دینے اور ان میں ایک نئی انسانیت پرستی کے تصور کی وساطت سے مناسبت کا رشتہ قائم کرنے کی سعی کی۔ رام کرشن مشن کی داغ بیل ڈالتے وقت انہوں نے جو منشور مرتب کیا تھا اس کے نکات حسب ذیل ہیں:

1:۔ ایک انجمن کی بنیاد ڈالی جائے جس کا نام رام کرشن مشن ہو۔

2:۔ اس کا مقصد ہے ان سچائیوں کی اشاعت کرنا جن کو رام کرشن انسانوں کی فلاح کے لئے پیش کرتے تھے اور اپنی عملی زندگی سے جن کی تعلیم دیتے تھے۔ دوسروں کی مدد کرنا تاکہ وہ اپنی زندگی میں اپنے مادی، ذہنی اور روحانی ارتقا کے لئے ان پر عمل کر سکیں۔

3:۔ اس کا فرض یہ ہے کہ اس تحریک کے کاموں کو جس کی ابتدا رام کرشن نے کی تھی صحیح جذبے کے ماتحت چلائے تاکہ مختلف مذاہب کے ماننے والوں کے درمیان اس خیال کے ساتھ بھائی چارہ قائم ہو کہ یہ سب ایک ہی لافانی، ابدی مذہب کے مختلف روپ ہیں۔

4:۔ اس کام کے طریقے یہ ہیں۔

(الف) لوگوں کو اس طرح تعلیم دینا کہ وہ ایسے علوم اور سائنس لوگوں کو سکھانے کے قابل ہو سکیں جو عوام کی مادی اور روحانی بہتری میں معاون ہوں۔

(ب) فنون اور صنعت کی ترقی اور ہمت افزائی۔

(ج) لوگوں میں عام طور سے ویدانتی اور دوسرے مذہبی خیالات پہنچانا اور پھیلانا جس طرح رام کرشن نے ان کی وضاحت کی تھی۔

5:۔ اس کے عمل کے شعبے دو ہوں گے۔ پہلا ہندوستانی مٹھ اور آشرم، دوسرا شعبہ ہوگا غیر ملکی جس کا مقصد آپس میں امداد باہمی اور ہمدردی کا جذبہ پیدا کرنا ہوگا۔

6:۔ چونکہ مشن کے مقاصد اور نصب العین خالص روحانی اور انسانیت پرستانہ ہیں، اس لئے سیاست سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہوگا۔ (22)

ان تفصیلات سے یہ وضاحت مقصود تھی کہ انیسویں صدی کی تہذیبی نشاۃ الثانیہ کے خاکے میں رنگ آمیزی ماضی و حال دونوں نے مساوی طور پر کی تھی۔ اصلاح و ترقی کے نام پر ان میں مفاہمت کی جستجو بھی ہوئی، لیکن ان میں بعض ایسے عناصر بھی شامل تھے جن کا باہمی تضاد بہت نمایاں ہے۔ تاریخ کی تعمیم پسندی اس تضاد سے صرف نظر کرتی ہے اور انیسویں صدی کو روشن خیالی کے ایک ایسے عہد کا نام دیتی

ہے جس میں صدیوں پرانے اوہام کی شکست ہوئی اور عقاید و توہمات کا ابطال ہوا۔ اگر یہ صداقت ہے تو جزوی، کیوں کہ رام موہن رائے سے وویکا نند تک، مذہب کے انسانی اور عملی پہلو پر ارتکاز کے باوجود اس کے مابعد الطبیعیاتی عنصر کی حقیقت سے انکار کسی کے یہاں نہیں ملتا۔ ان کے یہاں عقلیت کے حضور میں ذہنی سپردگی بھی نظر آتی ہے اور روحانیت سے شغف بھی۔ عقلیت ان کی مذہبیت کو نئے معانی سے آراستہ کرتی ہے اور مذہب ان کے لئے ایک نئی انسانیت پرستی کا نظام بن جاتا ہے۔ جذبہ و فکر کی آویزش کا احساس انہوں نے اس لئے عام نہیں ہونے دیا کہ ان کے سامنے فوری ضرورتوں اور مقاصد کا ایک لمبا راستہ تھا جسے طے کرنے کے لئے کشاکش کے جبر سے رہائی ضروری تھی۔ سرسید کی علی گڑھ تحریک اور حلقہ اودھ پنچ کی طرف سے اس کی تنقید یا سرسید کے مذہبی افکار اور ان کے بعض معاصرین (مثلاً میر ناصر علی) کی طرف سے ان کی مخالفت میں اقدار و افکار کی کشاکش نسبتاً زیادہ واضح ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ایک تو اسلام کو وہ محض ایک ذاتی عقیدہ سمجھ کر اسے دنیوی معاملات سے لاتعلق نہیں کر سکتے تھے۔ دوسرے سرسید کی سرگرمیوں کا دائرہ بھی وسیع تر تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اقدار کی کشاکش میں عقیدے اور عقلیت دونوں کی ماہیت متاثر ہوئی۔

سرسید کے ذہنی سفر کی سمت واضح اور متعین تھی لیکن اس سفر کی راہ میں جو دشواریاں حائل تھیں ان کی بنیادیں محض عصبیت یا ماضی پرستی کے تصور پر قائم نہیں تھیں۔ تاریخ کی جذبے سے عاری قوتوں کا سامنا سرسید کے مخالف طبقے نے اپنے جذباتی عدم توازن کے باوجود ایک تہذیبی قدر کی حیثیت سے کیا۔ خود سرسید بھی اس قدر کا احساس رکھتے تھے۔ البتہ ان کی فعال شخصیت وقت کی تین جہتوں، یعنی ماضی، حال اور مستقبل میں وحدت کی تلاش سے زیادہ حال اور مستقبل کے باہمی تطابق کی طرف متوجہ رہی۔

تہذیب الاخلاق کے اجرا یا کمیٹی خواستگاران ترقی تعلیم مسلمانان کی تنظیم کے بعد مسلمانوں کی اعلیٰ تعلیم کے لئے ایک کالج کی تعمیر کے عمل کو معاشرتی احتیاج اور وقت کے اسی تصور کے آئینے میں دیکھنا چاہئے۔ یہ تاریخ کے مادی سفر سے عملی مفاہمت کی ایک مخلصانہ جدوجہد تھی۔ ادب، تہذیب، تعلیم اور سیاست، ان سب کو سرسید نے اپنے عہد کی تاریخ کے حوالے کر دیا۔ اس کوشش میں جذبہ و فکر کی ہر توانائی ارضی حقائق اور زمانِ موجود کی منطق کے سامنے سرنگوں دکھائی دیتی ہے۔ رام موہن رائے، دیانند سرسوتی، وویکا نند اور سرسید، ان سب میں قوم پرستی ایک مشترک قدر کی حیثیت رکھتی تھی۔ البتہ ان کی قومیت کا تصور گہرے فلسفیانہ تفکر، حقائق کے نفاذ کی آگہی اور ماضی و حال کے دوراہے پر کھڑے ہوئے سراسیمہ و ششدر معاشرے کی جذباتی مجبوریوں اور نفسیاتی پیچیدگیوں کے ادراک سے بڑی حد تک عاری ہے۔

دیانند اور وویکا نند نے تاریخ کے دائمی تحرک کو ایک دائرے کی شکل میں دیکھا جہاں ماضی، حال اور مستقبل بھی ایک دوسرے کے تعاقب میں سرگرداں تھے۔ رام موہن رائے اور سرسید تاریخ کی سرد مہری کا نسبتاً گہرا شعور رکھتے تھے اور دونوں نے اس حقیقت کی طرف ایک اثباتی ردعمل کا اظہار کیا۔ دونوں کا نقطۂ نظر ایجابی تھا، لیکن وقت کے سیل رواں کی مزاحمت کے برعمل کا تجزیہ کرتے وقت وقتی مصالح کے دباؤ کی وجہ سے، دونوں جن نتائج تک پہنچے وہ خام اور ادھورے تھے۔ انہوں نے مزاحمت کی ہر کوشش کو اپنے معاشرے کے اجتماعی خوف کی نفسیات کا زائیدہ تصور کیا اور ہر خیال کو عمل کے پیمانے پر جانچنے میں مصروف رہے۔ لیکن مجموعی طور پر، ان دونوں نے بھی مذہب اور تعقل میں ایک ایسا ربط ڈھونڈنے کی سعی کی جس کے ذریعے تاریخ کے بہاؤ میں پیچھے چھوٹ جانے کے خوف پر قابو پایا جا سکے۔ دونوں تاریخ کی مرکز جو قوتوں کے ہم رکاب رہے۔ مرکز گریز قوتوں کے ادراک میں انہیں نارسائی کا شکار بھی ہونا پڑا۔ تاریخ کے وسیع تر تصور سے وابستہ کئی سوال بے جواب رہ گئے۔ صنعتی معاشرے میں قدروں کے بحران کا جو مسئلہ بیسویں صدی میں سامنے آیا اس کی نمو انیسویں صدی کی اسی بے حجاب عقلیت پرستی کے ہاتھوں ہوئی تھی جس نے مادی قوتوں کے سامنے سپر ڈال دی تھی اور فرد کو معاشرتی میکانکیت کا ایک حصہ بنا دیا تھا۔ سرسید کی علی گڑھ تحریک، ان کا نیچر کا تصور، ان کی قومی دردمندی، ان کے سماجی پروگرام کے ترکیبی عناصر میں زبان و ادب کو سرسید نے تاریخی ارتقا کے آلۂ کار کا جو منصب دینا چاہا اس نے اردو کی ادبی روایت کو ایک نئی قوت بخشنے کے باوجود ادب کے تخلیقی تصور اور اس کے مضمرات سے ہم رشتہ کئی بنیادی سوالات سے اسے بے نیاز رکھا۔ آزاد کی مثنوی خواب امن دیکھنے کے بعد سرسید نے انہیں لکھا تھا کہ ''اب بھی اس میں خیالی باتیں بہت ہیں۔ اپنے کلام کو اور زیادہ نیچر کی طرف مائل کرو۔ جس قدر کلام نیچر کی طرف مائل ہوگا اتنا ہی مزہ دے گا۔ اب لوگوں کے طعنوں سے مت ڈرو۔ ضرورت ہے کہ انگریزی شاعروں کے خیالات لے کر اردو زبان میں ادا کیے جائیں۔''(23)

یعنی جدید ہونے کے لئے صرف اتنا ہی کافی تھا کہ انگریزی خیالات ہندوستانیوں تک پہنچا دیئے جائیں اور نیچر سے مراد یہ تھی کہ انسان کی جذباتی زندگی کی طرف سے آنکھیں بند کر لی جائیں اور اسے محض ترقی کی ایک ارتقا پذیر شئے کے طور پر برتا جائے۔ انگریزی ادب کی مدد سے اردو ادب پیدا کیا جائے یا دوسرے لفظوں میں ایک ایسی ذہنی فضا کی تشکیل ہو جس میں انگریزوں اور ہندوستانیوں کے مابین جذباتی اور فکری اجنبیت کا احساس کم کیا جا سکے۔ جنوری 1865ء میں ''انجمن اشاعت مفیدہ'' کا قیام بھی، جو اپنے ماہانہ رسالے انجمن پنجاب کی اشاعت کے سبب انجمن پنجاب کے نام سے معروف ہوئی،

دراصل ادبی مقاصد کے بجائے سیاسی اور سماجی مصلحتوں کے پیش نظر عمل میں آیا تھا۔ انجمن کے قیام کے وقت جو منشور مرتب کیا گیا تھا اس کا لائحہ عمل یہ تھا:

1:۔ قدیم علوم کا احیاء۔

2:۔ دیسی زبانوں کے وسیلے سے عام علمی ترقی۔

3:۔ حکومت کو رائے عامہ سے آگاہ کرنے کے لئے علمی ترقی، معاشرتی مسائل اور نظم ونسق کے مسائل پر تبادلہ خیالات۔

4:۔ پنجاب اور ہندوستان کے دوسرے ممالک کے درمیان تعلقات استوار کرنا۔

5:۔ ملک کی عام شہری ترقی اور شہری نظم ونسق کی درستی کے لئے کوشاں رہنا۔

6:۔ حاکم ومحکوم میں رابطہ اتحاد وموانست کو ترقی دینا۔(24)

انجمن کے قیام کے دو برس بعد 1867ء میں گارساں دتاسی نے اس کی سرگرمیوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا تھا:

> لاہور کی انجمن ڈاکٹر لائٹنر کی سعی وجہد کی مرہون منت ہے۔ پچھلے دنوں اس انجمن کے کام کی رفتار ذرا سست ہوگئی تھی۔ اپریل کے مہینے میں اس انجمن کا ایک عام جلسہ ہوا جس میں مولوی محمد حسین (آزاد) نے، جو اس کے معتمد ہیں، یہ اعلان کیا کہ آئندہ سے انجمن اس کی کوشش کرے گی کہ غرباء کی ضروریات پوری کرنے میں بھی تھوڑی بہت مدد کرے۔ چنانچہ اس کے لئے ایک پروگرام مرتب کیا گیا ہے جس میں سرکاری ہسپتالوں میں مفلسوں کے ساتھ جو برابرتاؤ کیا جاتا ہے، اس کا تدارک کرنا، افلاس کے باعث جو عورتیں عصمت فروشی کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہوتی ہیں انہیں اس بے حیائی سے بچانا اور غریب غرباء کے لئے دوا تقسیم کرانے کا انتظام کرنا خاص قابل ذکر باتیں ہیں۔(25)

انجمن پنجاب کے مناظموں کا سلسلہ 1874ء میں شروع ہوا۔ حالی کے الفاظ میں اس کا مقصد یہ تھا کہ ''ایشیائی شاعری جو کہ دروبست عشق اور مبالغہ کی جاگیر ہوگئی ہے اس کو جہاں تک ممکن ہو وسعت دی جائے اور اس کی بنیاد حقائق وواقعات پر رکھی جائے۔(26)

ان مناظموں کے لئے حالی نے برکھارت، نشاط امید، حب وطن اور مناظرۂ رحم وانصاف کے نام سے چار نظمیں لکھی تھیں۔ انجمن پنجاب کے محولہ بالا لائحہ عمل کے تناظر میں حب وطن کے یہ اشعار دیکھئے:

سب سے آخر کو لے گئی بازی | ایک شائستہ قوم مغرب کی
یہ بھی تم پر خدا کا تھا انعام | کہ پڑا تم کو ایسی قوم سے کام
ورنہ دم مارنے نہ پاتے تم | پڑتی جو سر پہ وہ اٹھاتے تم

اس مثال سے یہ وضاحت مقصود ہے کہ انجمن پنجاب فی الاصل ایک سیاسی اور سماجی تنظیم تھی اور مناظمے اس کے سماجی پروگرام کا ایک جزو۔ اسی لئے حالی اور آزاد جدید شاعری کے اصول و معیار کے قیام میں انجمن کے بنیادی مقاصد کی گرفت سے چھٹکارا نہیں پا سکے اور اپنی خارجیت کے باعث یہ مقاصد حالی اور آزاد کی نظموں میں ان کی سالمیت کا حصہ بھی نہیں بن سکے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی بیشتر نظمیں نہ تو مغربی ادب کے معیار کی تشفی کرتی ہیں نہ مشرقی شاعری کی شرائط پوری کرتی ہیں کہ حالی اور آزاد دانستہ طور پر انہیں مشرقی شاعری کی مروجہ روایات سے الگ کرنا ہی چاہتے تھے۔ چنانچہ حالی نے مجموعہ نظم حالی کے دیباچے کا خاتمہ ان الفاظ پر کیا ہے کہ "میں اپنے قدیم مذاق کے دوستوں اور ہم وطنوں سے جو کسی قسم کی جدت کو پسند نہیں کرتے معافی چاہتا ہوں کہ اس مجموعہ میں ان کی ضیافت طبع کا کوئی سامان مجھ سے مہیا نہیں ہو سکا اور ان صاحبوں کے سامنے جو مغربی شاعری کی ماہیت سے واقف ہیں اعتراف کرتا ہوں کہ طرز جدید کا حق ادا کرنا میری طاقت سے باہر تھا۔" (27)

آزاد نے نظم آزاد کے سرورق پر یہ اعلان بھی شائع کیا کہ یہ مجموعہ حسن و عشق کی قید سے آزاد ہے۔ حالی اور آزاد دونوں نے مشرقی شاعری کی روایتوں سے برأت کا اظہار جس طور پر کیا ہے اس کی نوعیت تخلیقی نہیں بلکہ سماجی ہے۔ اس طرح اپنے ماضی سے ان کا انحراف شعر کی کسی نئی جمالیات کے بجائے ایسے مصالح کا مرہون منت ہے جو شاعری کے بنیادی مسائل سے لاتعلق ہیں۔ انہوں نے فن کے معیاروں کی تعیین میں اظہار کے تجربوں کی تقویم و تفہیم کے ذریعہ اصولوں کی دریافت کے بجائے طے شدہ اصولوں اور سماجی ضرورتوں کو اپنا رہ نما بنایا اور پھر تخلیقی عمل کی پیچیدگی یا انفرادی استعداد کے مطالبات پر غور وخوض کئے بغیر ان اصولوں کو ایک کلیے کے طور پر برتنے کی کوشش کی۔ ان اصولوں کے مطابق شاعری پہلے سے سوچے ہوئے خیالات کو ایسی زبان میں نظم کر دینے کے مترادف ہے جو مبالغے سے پاک اور اصلیت کے ایک مخصوص تصور سے وابستہ ہو۔ شعری تجربے کی طرف ان میں کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ اس لئے ان کی بیشتر جدید نظمیں کسی شعری تجربے کی ترسیل نہیں کرتیں، اور اس طرح قدیم بیانیہ اصناف یا نظموں کے زمرے میں شامل ہو جاتی ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ ان میں خیالات کی ایک نئی انجمن آباد ملتی ہے۔
اسی لئے مغربی ادب کے سلسلے میں جن بکھرے ہوئے خیالات سے حالی اور آزاد متعارف

تھے انہیں شعری جمالیات کے کسی نئے تصور سے زیادہ تہذیب و ترقی کے ایک نئے تصور کی ترویج میں ادب کی افادیت اور اس کے سماجی رول کے آئینے میں دیکھنا چاہئے: اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ حالی اور آزاد ادب کے حدود، اس کے طریق کار اور مزاج کی نوعیت سے بے خبر تھے۔ اگر ایسا ہوتا تو ان کی نثر و نظم میں معینہ مقاصد کے علاوہ کسی اور خوبی کا گزر نہ ہوتا۔ واقعہ اس کے برعکس ہے چنانچہ حالی اور آزاد کی شاعری کے بعض حصوں سے قطع نظر، ان کے افکار و آراء میں بھی خود ان کے قائم کردہ اصولوں سے انحراف اور کہیں کہیں ایک گہری جذباتی کش مکش کے نشانات ملتے ہیں۔ مثلاً 15 اگست 1867ء کو انجمن پنجاب کے جلسے میں ''نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات'' کے عنوان سے آزاد نے جو خطبہ دیا تھا اس میں ایک طرف تو وہ خیالات کی پاکیزگی اور حقیقت پسندی پر زور دیتے ہیں یعنی افادیت کے تصور کی ترجمانی کرتے ہیں اور اس طرح ادب کو عملی مسائل کے تناظر میں ایک آلۂ کار کے طور پر برتنے کی حمایت کرتے ہیں، دوسری طرف شعر کے اسرار اور تخیل سے اس کے انسلاک پر بھی زور دیتے ہیں اور ایک ایسی از خود رفتگی اور ربودگی کے حامی نظر آتے ہیں جو انسان کو تخلیقی لمحوں میں زمان و مکان کے حدود سے آگے لے جاتی ہے اور اسے مادی رشتوں کے حصار سے نکالتی ہے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں کہ'' جنون بھی ایک طرح سے لازمۂ شاعری ہے۔ بعضے محققوں کا قول ہے کہ دیوانہ اور عاشق اور شاعر کے خیالات بعض بعض مقامات پر متحد ہو جاتے ہیں۔ شاعر کو لازم ہے کہ سب طرف سے مطمئن اور سب خیالات سے منقطع ہو کر اس کام میں متوجہ اور غرق ہو جائے۔ (28)

یعنی شعر گوئی کے عمل میں اس ہوش مندی سے دور رہے جو اس کے تخلیقی استغراق میں حارج ہو۔ آزاد جب شعر کو گلزار فصاحت کا پھول اور گلہائے الفاظ کی خوشبو کہتے ہیں تو ان کے فنی معیار کا سرا منطقی اثبات پسندوں کی جمالیات سے منسلک ہو جاتا ہے جو لسانی اظہار کی ہر تخلیقی ہیئت کو لفظ کی بنیادی صداقت کا تابع قرار دیتے ہیں اور اس طرح شعر کی زبان کو خیالات تک رسائی کے وسیلے کی جگہ اسے ایک مقصود بالذات حیثیت سے ہم کنار کرتے ہیں۔ آب حیات میں آزاد نے ولی، میر، سودا، میر حسن، ناسخ، آتش اور ذوق کی شاعری پر جو تبصرے کئے ہیں، ان میں اصل الاصول حسن بیان ہے۔ ان میں خیال کی حیثیت ثانوی دکھائی دیتی ہے۔ 1923ء میں بیاض آزاد کے نام سے شرر کے پیش لفظ کے ساتھ آزاد کے پسندیدہ اشعار کا جو مجموعہ شائع ہوا تھا اس میں اکثریت ایسے اشعار کی ہے جن میں شعری تجربہ رکی اور خیال فرسودہ ہے لیکن ردیفیں مشکل اور زمینیں سنگلاخ ہیں۔ ان اشعار میں اگر کوئی خوبی ہے تو صرف رعایتوں، صنعتوں یا لفظی تناسبات کی ہے۔ (29)

آزاد زبان کے میکانئی تصور سے زیادہ اس کے تخلیقی تصور کے قائل تھے اور اسے ''الفاظ کے منتر سے طلسمات کے کارخانے تیار کرنے والا جادوگر'' سمجھتے تھے یا ایک ایسا معمار کہ اگر چاہے تو باتوں باتوں میں ایک قلعہ تیار کر دے جو کسی توپ خانے سے نہ ٹوٹ سکے اور چاہے تو ایک بات میں اسے خاک میں ملا دے جس میں ہاتھ ہلانے کی بھی ضرورت نہ پڑے۔ ان کے نزدیک زبان ایک چالاک عیار ہے جو ہوا پر گرہ لگاتا ہے اور دلوں کے قفل کھولتا ہے اور بند کرتا ہے یا مصور ہے کہ ہوا میں گلزار کھلاتا ہے اور اسے پھول، گل، طوطی و بلبل سے سجا کر تیار کر دیتا ہے۔ (30)

آزاد کے ان الفاظ سے ظاہر ہے کہ وہ زبان کو خیالات کے قاصد محض سے ارفع تر رتبہ دیتے تھے اور زبان کے تخلیقی استعمال کو ایک ایسے محشر خیال کی صورت گری کا وسیلہ جانتے تھے جس کی بنیادیں ارضی صداقتوں سے بلند تر سطح پر استوار ہوتی ہیں۔ 'سخندان فارس' میں آزاد نے زبان کے طبعی، جغرافیائی اور تہذیبی رشتوں سے مفصل بحث کی ہے اور اس کی تخلیقی اثر پذیری کو وہ انہی رشتوں کا عطیہ سمجھتے ہیں۔ انجمن پنجاب کے خطبے میں بھی آزاد نے اس واقعہ پر رنج کا اظہار کیا تھا کہ ''اردو کے مالکوں نے ہندی بھاشا کے خیالات جو خاص اس ملک کے حالات کے بموجب تھے، انہیں بھی مٹا دیا۔'' مطلب یہ ہوا کہ فکری روایت اور لسانی روایت کا تعلق ناگزیر طور پر ملکی اور قومی مزاج و طبع سے ہوتا ہے اور اس سے انقطاع ان کے نزدیک کار سعادت نہیں تھا۔ یہ رویہ آزاد کی شخصیت کے فطری آہنگ کی بازگشت ہے۔ لیکن دوسرے ہی لمحے میں انہیں خیال آتا ہے کہ حالات کے تغیر کے ساتھ فطری زندگی کا خاکہ بھی بدلنا ضروری ہے اور اسے ان تغیرات سے ہم آہنگ بھی کرنا ہے تو اسی خطبے میں وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ''نئے انداز کے خلعت و زیور جو آج کے مناسب حال ہیں وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں۔ ہاں ان صندوقوں کی کنجی انگریزی دانوں کے پاس ہے'' اور اگرچہ اردو شاعری نے ''اپنے بزرگوں سے لمبے لمبے خلعت اور بھاری بھاری زیور میراث پائے لیکن کیا کرے کہ خلعت پرانے ہو گئے اور زیوروں کو وقت نے بے رواج کر دیا۔'' یہ بات تو غالب بھی سمجھتے تھے کہ شاعری صنعت گری نہیں بلکہ معنی آفرینی ہے لیکن معنی آفرینی کا عمل بہر صورت لسانی صداقت کا پابند ہے اور یہ صداقت بھی شاعری میں لفظ کے رسمی اور کاروباری اظہار کے بجائے اس کے تخلیقی اظہار کے بطن سے نمودار ہوتی ہے۔ چنانچہ شاعر سے زبان کے تقاضے کچھ اور گہرے اور پر پیچ ہو جاتے ہیں۔ آزاد کے نظریے کا بنیادی نقص یہ ہے کہ وہ خیالات کو تاریخی تبدیلیوں سے مشروط قرار دیتے ہیں اور اسی میزان پر حسن کاری کی قدر و قیمت کا تعین بھی کرتے ہیں لیکن جیسا کہ گرین نے کہا ہے ''مافیہ یا موادِ نفسہ'' کسی فن پارے کی قیمت میں اضافے کا سبب نہیں بنتا۔ اصل چیز اس مواد کی فنی تعبیر ہے۔ فنی تعبیر ہی

کی مدد سے شاعر چھوٹے سے چھوٹے خیال کو ایک وسیع تر انسانی تناظر عطا کرتا ہے۔ (31)

یہ بھی صحیح ہے کہ معنی خیز شاعری معنی خیز خیال کے بغیر وجود میں نہیں آتی، لیکن اعلیٰ سے اعلیٰ خیال فنی تعبیر کی اعلیٰ صلاحیت کے بغیر شعر بننے سے قاصر رہ جاتا ہے۔ خود آزاد اثر سے خالی شعر کو کلام موزوں سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے اور اسے ایسا کھانا سمجھتے ہیں جس میں کوئی مزہ نہیں (نظم آزاد ص 5) شعر میں یہ اثر انگیزی محض خیال کی کرشمہ سازی کا نتیجہ نہیں ہوتی۔ قدما کی شاعری پر آزاد کا اعتراض یہ تھا کہ انہوں نے اردو زبان کو ''عبارت کا زور، مضمون کا جوش وخروش اور لطائف وصنائع کا سامان'' سب کچھ دیا لیکن وہ تمام چیزیں اب ''چند بے موقع احاطوں میں گھر کر محبوس ہو گئی ہیں اور:

> مضامین عاشقانہ ہیں جس میں کچھ وصل کا لطف بہت سے حسرت و ارمان، اس سے زیادہ ہجر کا رونا، شراب، ساقی، بہار، خزاں، فلک کی شکایت اور اقبال مندوں کی خوشامد ہے۔ یہ مطالب بھی بالکل خیالی ہوتے ہیں اور بعض دفعہ ایسے پیچیدہ اور دور دور کے استعاروں میں ہوتے ہیں کہ عقل کام نہیں کرتی۔ وہ اسے خیال بندی اور نازک خیالی کہتے ہیں اور فخر کی موچھوں پر تاؤ دیتے ہیں۔ افسوس یہ ہے کہ ان محدود دائروں سے ذرا بھی نکلنا چاہیں تو قدم نہیں اٹھا سکتے۔ یعنی اگر کوئی واقعی سرگزشت یا علمی مطلب یا اخلاقی مضمون نظم کرنا چاہیں تو اس کے بیان میں بدمزہ ہو جاتے ہیں اور یہ شاعری جو چند محدود احاطوں میں بلکہ زنجیروں میں مقید ہو رہی ہے اگر آزادانہ کی گئی تو ایک زمانہ ایسا آئے گا، جب اردو زبان شاعری کے نام سے بے نشان ہوگی اور اس فخر آبائی اور بزرگوں کی کمائی سے محروم ہونا بڑے افسوس کا مقام ہوگا۔ (32)

اس اقتباس کے آخری جملے سے یہ صاف ظاہر ہے کہ آزاد کا اعتراض دراصل اس شاعری پر تھا جو رسمیت زدگی کا شکار ہو چکی تھی اور کسی تخلیقی تجربے کا اظہار ہونے کے بجائے چند رائج الوقت مضامین کی تکرار تک محدود تھی۔ لیکن ان الفاظ سے آزاد کے قائم کردہ جن معیاروں کا سراغ ملتا ہے یعنی:

1:۔ شاعری میں مطالب خیالی نہ ہوں۔

2:۔ استعارے پیچیدہ اور بعید از عقل نہ ہوں۔

3:۔ واقعی سرگزشت یا علمی مطلب یا اخلاقی مضمون نظم کیا جائے۔ ان کی منطق صریحاً شعری طریق

کی نفی کرتی ہے اور فنی اظہار کی نوعیت سے عدم مطابقت کا ثبوت دیتی ہے۔ اس کے علاوہ خود آزاد کے میلان طبع اور تصور فن کا تضاد بھی اس منطق سے ابھرتا ہے۔ ایف۔ آر۔ لیوس نے انگلستان کے رومانی شعراء کا ذکر کرتے ہوئے ایک معنی خیز حقیقت کی طرف اشارہ کیا تھا کہ ان شعراء کی صراحت کرنا ان کی غلط ترجمانی کا خطرہ مول لینا ہے کیوں کہ ان کی خلاقانہ قوت کا دارومدار ان کے مبہم ہونے میں ہے۔ (33)

نئے خیالات سے حالی اور آزاد کی وابستگی اکتسابی اور ان کے عہد کے غالب رجحانات سے ایک شعوری رابطے کا نتیجہ تھی۔ اقبال بھی وابستگی کے شاعر تھے اور اپنے عقیدے سے ان کا رشتہ محض شعوری نہیں تھا اور ان کے خون میں حل ہو کر ان کی شخصیت کا ایک ناگزیر حصہ بن چکا تھا۔ لیکن اقبال گرچہ شاعری کو قوم تک ''چند مفید مطالب خیالات'' پہنچانے کا وسیلہ سمجھتے تھے، پھر بھی انہوں نے فکر اسلامی کی تشکیل جدید کے سلسلہ خطبات میں علم اور روحانی حال و وجدان کے سوالات سے بحث کرتے ہوئے شعری فکر کو منفرد قرار دیا ہے اور اسے تشبیہہ، تمثیل اور ابہام سے مشروط بھی کیا ہے۔ شاعری، فلسفہ اور مذہب کے روابط، ان کے باہمی اشتراک و امتیاز اور ان کے اسرار کا احاطہ کرتے ہوئے اقبال نے ان تینوں کو اس حد تک تو مماثل کہا ہے کہ ان میں سے ہر ایک انسان اور اس کی کائنات آب و سراب میں اس کی حیثیت اور مظاہر سے اس کے رشتوں کی حقیقت کو مطالعے اور فکر کا موضوع بناتا ہے۔ لیکن اقبال نے اس اہم نکتے کی طرف بھی توجہ دلائی ہے کہ ان کے درمیان امتیاز کی بنیاد ان کے اپنے اسالیب فکر و اظہار ہیں۔ فی الواقع یہ مسئلہ شاعری کے بنیادی مطالبات سے تعلق رکھتا ہے۔ آزاد کی اصلاح پسندی ان مطالبات سے روگردانی کرتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کی جدید نظموں، مثلاً شب قدر، صبح امید، حب وطن، خواب امن، وداع انصاف، گنج قناعت، ابر کرم، زمستان، مصدر تہذیب شرافت، معرفت الٰہی، اولوالعزمی، سلام علیک، جسے چاہو سمجھ لو۔ جغرافیہ طبعی کی پہیلی، مبارکباد، جشن جوبلی، محنت کرو اور نوطرز مرصع میں خیالات اور موضوعات کی رنگا رنگی حقیقت پسندی اور علمیت یا اخلاق پرستی کے باوجود اس داخلی ہیجان کی شدید کمی محسوس ہوتی ہے جو خیال کو تخلیقی اور ذاتی تجربے سے منور کر سکے۔ ان میں فکر اور اظہار کی ثنویت نمایاں ہے۔ ایک موضوع کی گرفت کے باعث ان نظموں میں فکری وحدت تو مل جاتی ہے لیکن کسی جمالیاتی کل کا نشان نہیں ملتا۔ مظاہر فطرت سے لگاؤ کی وجہ سے آزاد نے اچھے قلمی مرقعے بھی پیش کئے ہیں اور ان میں بقول مولانا صلاح الدین ہماری چشم تماشہ کے لئے ہزار جلوے بے نقاب دکھائی دیتے ہیں۔ (34)

پھر بھی ان مرقعوں کو شعر کہنے کا جواز بجز کلام کی موزونیت کے کچھ اور نہیں۔ یہ نظمیں نئے خیالات کی کامرانی لیکن تخلیقی تجربے اور فن کی نارسائی کی مثالیں ہیں۔ 'جغرافیہ طبعی کی پہیلی' میں آزاد نے ہیئت کا ایک ادھورا تجربہ کرنے کی سعی کی بھی تو بچوں کے لئے، چنانچہ اس کے اثرات عام نہ ہو سکے۔ البتہ ان کے خیالات اخبار ''آفتاب پنجاب'' کے ذریعہ جب دوسروں تک پہنچے تو تجربوں کی طرف میلان کی اکا دکا مثالیں بھی سامنے آئیں۔ 1867ء میں اسماعیل میرٹھی نے انگریزی کی چار نظموں کو کیڑا، ایک قانع مفلس، موت کی گھڑی اور فادر ولیم کے نام سے اردو کا لباس پہنایا۔ حالؔی نے 1872ء میں ایک انگریزی حکایت کی بنیاد پر ''جواں مردی کا کام'' نامی نظم لکھی۔ اسماعیل میرٹھی نے 'تاروں بھری رات' اور 'چڑیا کے بچے' میں بے قافیہ نظم کا تجربہ کیا۔ ان میں Run on lines کے اولین نقوش بھی ملتے ہیں۔ (35)

اور ہر مصرعہ دوسرے مصرعہ سے مربوط اور اپنے ماقبل کی توسیع کرتے ہوئے مابعد میں ضم ہوتا دکھائی دیتا ہے ان نظموں میں ایک مرکزی وحدت کا احساس بھی ہوتا ہے لیکن یہ وحدت مفہوم و معنی کے حوالے سے پیدا ہوئی ہے اور اپنے لحہ بہ لحہ یا مصرعہ بہ مصرعہ پھیلاؤ کے باوجود اس نامیاتی عمل سے عاری ہے جو ہیئت اور خیال کے امتزاج باہمی کے بعد ایک فطری آہنگ سے ہمکنار ہوتا ہے۔ ان سے نہ تو حسن معنی اور حسن بیان کی وحدت کا تصور عام ہو سکا اور نہ ہی صنعت گری کے میلان کی مقبولیت کے باعث ان تجربوں کو قابل اعتنا سمجھا گیا۔

حالؔی نے اپنے قطعے شعر کی طرف خطاب میں شعر کی دلگدازی، راستی اور سادگی کو فن کا معیار بنایا ہے۔ مقدمے میں سادگی، اصلیت اور جوش (Simple, Sensuous and Passionate) کا ترجمہ اسی معیار کی تشریح ہے۔ جان اسٹوارٹ مل، میکالےؔ اور ملٹن کے ساتھ ساتھ حالی نے اصمعی، خلیل بن احمد اور زہیر بن ابی سلمی کے حوالے بھی نقل کئے ہیں۔ مشرق و مغرب کے ادبی معیاروں میں مفاہمت کی جستجو انہوں نے اخلاقیات کی بنیاد پر کی ہے۔ وزن اور قافیہ کو وہ شعر کی دلفریبی اور دلکشی کی اساس بھی سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ مناسب وزن اختیار کرنے سے نظم کی دلفریبی میں اضافہ ہوگا۔ (36)

لیکن پھر نئے خیالات کے سحر سے متاثر ہونے کے بعد انہیں قافیہ ادائے مطلب میں خلل اندازی کا سبب نظر آتا ہے:

قافیہ بھی ہمارے ہاں شعراء کے لئے ایسا ہی ضروری سمجھا گیا ہے جیسا

> کہ وزن شعر در حقیقت وہ بھی نظم ہی کے لئے ضروری ہے نہ شعر کے لئے۔ [illegible] میں لکھا ہے کہ یونانیوں کے ہاں قافیہ بھی (مثل وزن کے) ضروری نہ تھی اور جشونی نامی ایک پارسی کو شاعر کا ذکر کیا ہے جس نے ایک کتاب میں اشعار غیر مقفی جمع کئے ہیں۔ یورپ میں بھی آج کل بلینک ورس یعنی غیر مقفی نظم کا بہ نسبت مقفی کے زیادہ رواج ہے۔ اگرچہ قافیہ بھی وزن کی طرح شعر کا حسن بڑھا دیتا ہے جس سے اس کا سننا کانوں کو نہایت خوشگوار معلوم ہوتا ہے اور اس کے پڑھنے سے زبان زیادہ لذت پاتی ہے مگر قافیہ اور خاص کر ایسا جیسا کہ شعرائے عجم نے اس کو نہایت سخت قیدوں سے جکڑ بند کر دیا ہے اور پھر اس پر ردیف اضافہ فرمائی ہے، شاعر کو بالطبع اس کے فرائض ادا کرنے سے باز رکھتا ہے۔ اس طرح صنائع لفظی معنی کا خون کر دیتی ہے۔ اسی طرح بلکہ اس سے بہت زیادہ قافیہ کی قید ادائے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے۔ (37)

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ حالی نے اظہار کی ایک نئی جہت کی تلاش کیوں کی؟ وہ کہتے ہیں کہ ردیف و قافیہ کی قید شاعر کو اپنے فرائض کی ادائیگی سے باز رکھتی ہے۔ یعنی مسئلہ پھر فنی معیار سے ہٹ کر ہوتی اخلاق کے دائرے میں آ جاتا ہے۔ یہاں اس سوال سے بحث نہیں کہ فن اور اخلاق کا رشتہ کیا ہے۔ یا اخلاق کی کمند سے فن یا انسانی اظہار کی کوئی بھی ہیئت مکمل طور پر آزاد ہو سکتی ہے یا نہیں۔ خیال اخلاق سے ہم رشتہ ہو یا نہ ہو، سوال اس کی فنی تعبیر کا ہے۔ حالی یہ اعتراف بھی کرتے ہیں کہ قافیہ وزن کی طرح شعر کا حسن بڑھا دیتا ہے اور حواس کو اس سے لذت ملتی ہے لیکن ذوق جمال کی آسودگی محض ان کے نزدیک فن کا منصب نہیں۔ گویا شاعر کے فرائض کی حد فن سے آگے شروع ہوتی ہے۔ ادائیگی فرض میں سہولت کی خاطر حالی غیر مقفی نظم کی حمایت کرتے ہیں۔ مطلب یہ ہوا کہ شاعر کی آزمائش تخلیقی استعداد نہیں بلکہ اس کی سماجی ذمہ داری ہے جس کی تکمیل کے لئے اسے فن کی شرطوں میں تخفیف کر لینی چاہیے۔ اس تخفیف کا ایک طریقہ حالی کے نزدیک یہ ہے کہ قافیے اور ردیف کی قید ختم کر دی جائے۔ لیکن غیر مقفی نظم کی روایت کا یہ مقصد تھا ہی نہیں کہ شاعر کو ادائے مطلب میں آسانیاں فراہم کی جائیں۔ حالی نے ہیئت کے ایک جدید تجربے کی حمایت میں اس تجربے کے اصل تقاضوں کو نظر انداز کر دیا اور اس سے غلط معنی اخذ کئے۔ اول تو یہ کہ کوئی بھی ہیئت بذات آسان یا مشکل نہیں ہوتی۔ بعض لوگوں کے لئے غیر مقفی نظم کے چند مصرعے کہنا مقفی اور مردّف اشعار کہنے سے کہیں زیادہ دشوار طلب کام ہوگا۔ یہ مسئلہ تربیت اور

ذاتی میلان سے متعلق ہے۔ غیر مقفی نظم کی شرطیں بھی اعلیٰ اور معنی خیز شاعری کے لئے اتنی ہی سخت ہیں جتنی پابند نظم کی۔ خیال اور تجربے کا تسلسل، آہنگ کا فطری بہاؤ، حشو وزوائد سے اجتناب، حسی کیفیتوں کے ساتھ الفاظ کی گھٹتی بڑھتی لہریں، لہجے کا دباؤ اور پھیلاؤ غرضیکہ آزاد نظم کی اپنی پابندیاں ہیں۔(38)

شعری تجربے کے ارتکاز اور دباؤ کے ساتھ ساتھ اظہار کے سانچوں میں تبدیلی کی شرط مقفی شعر کہنے سے کمتر یا آسان تر نہیں ہے۔ پھر مقفی اور غیر مقفی کی بحث میں اس نکتے کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ آہنگ کی ہیئتیں موسیقی کے انفرادی مذاق یا قومی روایتوں سے بھی ایک گہرا ربط رکھتی ہیں۔ خود حالؔی گرچہ غیر مقفی نظم کے حامی تھے اور اس حد تک کہ وزن وقافیہ کی قید کو اٹھادینا ہی بہتر سمجھتے تھے۔ پھر بھی، انجمن پنجاب کے مناظموں کے لئے ان کی جدید نظمیں یا ان کی دوسری چند نظمیں مثلاً زمزمہء قیصری، تنہائی، اور جواں مردی کا کام، جو انگریزی سے ماخوذ ہیں، پرانی ہیئتوں کی پابند رہیں۔ محض خیالات کا نیا ہونا ان نظموں کو جدید نظم کے تصور سے قریب لانے کے لئے کافی نہیں ہے۔ جدیدیت کی اساس ہر معینہ قدر کے دائرے سے آزادی اور ہر بیرونی مقصد کے جبر سے انکار پر قائم ہے۔ حالؔی اور آزاؔد کی جدید شاعری یا ان کے شعری افکار، مادی ارتقا کے تصور سے وابستگی کے باعث اس مطلقیت سے ذہنی قربت کا پتہ دیتے ہیں جو انیسویں صدی میں سائنس اور عقلیت کا مزاج بن چکی تھی۔ عقلیت پرستی کا سلسلہ اس حد تک جا پہنچا کہ حالؔی نے مذہب کو بھی سماجی اخلاق کے ایک نظام اور حقیقت اولیٰ کے تصور کو انسانی رشتوں تک محدود کر دیا۔ 'مناجات بیوہ' کے آغاز میں حمدیہ اشعار سے اس حقیقت کا جو خاکہ ابھرتا ہے اس کے اوصاف انسانی رشتوں اور دینوی تقاضوں کی حد سے آگے نہیں جاتے۔

خدا کی حیثیت ایک سخت گیر اور ساتھ ہی ساتھ مہربان باپ کی ہو جاتی ہے جو اپنی اولاد کی ترقی میں عملی طور پر اعانت کرتا ہے۔ جدیدیت سری اور ماورائی حقائق کی اہمیت سے ارضی رشتوں کے اثبات کے باوجود انکار نہیں کرتی اور پوری انسانی صورت حال یا پورے آدمی کو اپنا موضوع بناتی ہے جو تہذیب کی برکتوں سے فیض یاب ہونے کے بعد بھی اپنے وجود میں چھپے ہوئے وحشی کو پوری طرح رام نہیں کر سکا ہے، جو موت کو ایک فطری حیاتیاتی عمل سمجھتا ہے پھر بھی اس سے خوف زدہ رہتا ہے، جو توہمات کو ذہنی طور پر مسترد کرتا ہے لیکن ان کا شکار بھی ہوتا ہے، جو خوابوں کو بے بساط سمجھتا ہے لیکن ان کے سحر سے آزاد نہیں ہوتا، جو عقل سے ہراساں بھی ہے اور اس کا پرستار بھی اور نتیجتاً ایک ازلی اور ابدی الجھن میں مبتلا ہے کہ اپنی حقیقت کا اصل سرا کہاں ڈھونڈے۔ حالؔی کی طبیعت مابعد الطبیعیات یا ماورائیت سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی تھی۔ کم از کم ان کی جدید شاعری اور ان کے ادبی افکار کے تناظر میں یہی بات سامنے آتی ہے۔

زندگی کی مشہور سچائیوں کا احساس ان کے یہاں اتنا شدید تھا کہ وہ اس کے مجرد پہلوؤں کو نظر انداز کر گئے۔ مقصد کی لگن نے انہیں اس آزادانہ تفکر اور ارتکاز کی اجازت ہی نہ دی جو فن کو ایک قائم بالذات حقیقت میں ڈھالنے کے لئے ضروری ہوتا ہے۔ انہوں نے نہ صرف یہ کہ عام معاشرے یا سامعین کے حوالے سے شعر کہے اور تنقیدی اصول مرتب کئے۔ وقت کے تغیر و تبدل کی توانا لہر کے سامنے اپنے آپ کو بھولنے کی کوشش بھی کی اور اپنی تمام تر وفاداریاں تاریخ کی ''زندہ حقیقتوں'' کے لئے وقف کر دیں۔ حالی اور ان کے عہد کی جدید شاعری اور جدیدیت کے خط فاصل کا اصل نشان اسی منزل پر ابھرتا ہے۔ جدیدیت شاعر کی تمام وفاداریوں پر، وہ ملکی ہوں یا قومی یا معاشرتی یا اقتصادی یا نسلی یا تہذیبی یا مذہبی یا فکری، شعری تجربے سے وفاداری کو فوقیت دینے کا مطالبہ کرتی ہے۔ حالی نے زمانہ شناسی کے حوالے سے خود شناسی کا درس دیا اور جوہر کو وجود پر مقدم ثابت کرنے کے لئے مسدس مدو جزر اسلام میں ساری توجہ اس نکتے کی تشریح و توضیح پر صرف کی کہ مسلمانوں نے تاریخ کی مادی طاقتوں سے جب بھی اپنے رشتے توڑے ان کی شخصیت مسخ ہونے لگی۔ انہوں نے انسان کو اس کی قائم و موجود حقیقت کے بجائے اس کے نصب العین کے آئینے میں دیکھا اور بنی اسرائیل کی طرح تاریخ اور تہذیب کو مشہور سچائیوں کے طور پر اپنے ضمیر میں جگہ دی اور ذاتی آشوب کو آشوب روزگار کا عکس محض سمجھے۔ (39)

اسی لئے ان کے جذباتی اضطراب اور ہیجان کی معنویت سماجی اور تہذیبی ہیجان کی معنویت میں ڈوب جاتی ہے۔ اس ہیجان کے گرداب کی عکاسی کے بعد حالی کی تجدد پرستی انہیں مصلح اور پیغام بر کے رول پر بھی آمادہ کرتی ہے۔ یہ پیغام بری ان کے عہد کی ترقی پسند ادبی فکر کا ایک لازمی عنصر ہے اور ادب کو فن کے حصار سے نکال کر مفید خیالات تک لے جاتی ہے چنانچہ افادیت پرستی کا دباؤ اس فکر میں امید کی رنگ آمیزی کے ذریعے اس کا سرا بیسویں صدی کی اشتراکی حقیقت نگاری سے جوڑ دیتا ہے۔ حالی، آزاد، سرسید سب نے تاراجی اور ویرانی کی عام ذہنی فضا میں امید کے پیغام کی اشاعت ایک دینوی اور وقتی ضرورت کے طور پر کی۔ سرسید نے اپنا مشہور رمزیہ 'امید کی خوشی' لکھا اور آزاد نے 'صبح امید'، حالی نے 'نشاط امید' لکھی اور پھر مسدس کے خاتمے پر یہ کہتے ہوئے کہ ''غلام اور آزاد ہیں رفتنی سب'' انہیں اچانک خیال آیا کہ ناامیدی کہیں دلوں کو بجھا نہ دے تو انہوں نے امید پر ایک ضمیمے کا اضافہ بھی ضروری سمجھا، اس وضاحت کے ساتھ کہ ان کی قوم کے ''ہنر مفقود ہو گئے ہیں مگر قابلیت موجود ہے۔ ان کی صورت بدل گئی ہے مگر ہیولا باقی ہے، ان کے قویٰ مضمحل ہو گئے ہیں مگر زائل نہیں ہوئے۔ ان کے جوہر مٹ گئے مگر جلا سے پھر نمودار ہو سکتے ہیں۔ ان کے عیبوں میں خوبیاں بھی ہیں مگر چھپی ہوئی اور ان کے خاکستر میں

چنگاریاں بھی ہیں مگر دبی ہوئی۔"(40)

جدید علوم کی زائیدہ عقلیت کی سب سے بڑی نارسائی یہی ہے کہ اس نے نئے شعور کی ساری بادیہ پیمائی مادّی دنیا تک محدود کر دی۔ بالواسطہ طور پر اس نے انگریزوں کے سیاسی مصالح کی خدمت بھی انجام دی اور فن کو انکشاف ذات کے بجائے اخفائے ذات کا ذریعہ بنا دیا۔ مذہب کو اس نے اعتقاد سے الگ کر کے سماجی اخلاقیات میں سمیٹ دیا اور اس طرح ایک ایسے مذہب کا تصور پیش کیا جس کی تگ و دو باطن کی تہذیب سے زیادہ خارج کی آرائش و تزئین پر مرکوز ہو گئی۔ سرسید اور حالی کی عقلیت نے گرچہ خارج کے رنگ و خط کی درستگی کو باطن سے نمو پذیر ہونے والی قدروں کا فطری نتیجہ قرار دے کر، اس ثنویت میں ایک وحدت کی دریافت کی، پھر بھی مذہب انسان کے جذباتی مسائل اور اس کی نفسیاتی ضرورتوں سے زیادہ اس کی مادی کامرانیوں کے حصول کا ذریعہ اور عملی جدوجہد کے لئے ایک قوت متحرکہ کی شکل اختیار کرتا گیا۔ انسانی وجود کی کائنات اصغر میں خیر اور شر، جذبہ اور فکر، خواب اور حقیقت، جبر اور اختیار کی اس آویزش کو نظر انداز کر دیا گیا جو فرد کو ایک دنیا یا قطرے کو سمندر کا علامیہ بناتی ہے، جہاں سکون بھی ہے اور اضطراب بھی، سکوت بھی ہے اور شور بھی، نئے جہانوں کی تلاش کا ولولہ بھی ہے اور گزری ہوئی فصلوں کا بلاوا بھی۔ سائنس کے مقابلے میں فن کی قدر و قیمت میں کمی کا سبب بھی یہی ہے کہ فن جہاں تک سائنسی فکر کی ترویج و اشاعت میں معاون ہوتا رہا یا ہو سکا، اسے قبولیت کی سند ملتی گئی۔ لیکن جہاں فن میں تخیل اور خواب کی لے تیز ہوئی اور سائنسی استدلال سے اس کا رشتہ ٹوٹا، اسے حقیر و کم مایہ سمجھ کر مفید تر فنی تصورات کی اہمیت پر زور دیا جانے لگا۔ مذہب کی ایسی تعبیریں کی جانے لگیں جو تعقل کا ساتھ دے سکیں۔ توجہ اس پر نہیں جو تھا بلکہ اس پر جو ہونا چاہئے۔ محمد حسن عسکری نے اردو ادب میں مشرق و مغرب کی آویزش کا جائزہ لیتے ہوئے یہ فیصلہ کیا ہے کہ مشرق میں چونکہ ہر قسم کے اسالیب اور موضوعات کو کھلے دل سے قبول کیا گیا ہے، اس لئے مغرب کے مقابلے میں ادب کو نسبتاً زیادہ آزادی حاصل رہی ہے۔ اس آزادی کا سبب ان کے نزدیک یہ ہے کہ مشرقی عقیدے کے مطابق حقیقت کے تمام درجات ایک ہی بنیادی حقیقت (حقیقت اولیٰ) سے نکلے ہیں اور عالم کثیف کا پست ترین درجہ بھی حقیقت عظمیٰ سے مربوط ہے۔(41)

یہاں اس نکتے کا اضافہ بھی ضروری ہے کہ ادب میں حقیقت کے تمام درجات کا سامنا ایک انتخابی نظر کے ساتھ کرنا ہوتا ہے۔ یہ انتخابی نظر کسی بیرونی مقصد کی تابع ہو یا نہ ہو، اصل شرط یہ ہے کہ اس کا رشتہ فن کے جمالیاتی تقاضوں اور ادیب کے ذاتی تجربے سے ہونا چاہئے۔ ہر انسانی عمل معنی خیز ہوتا

ہے لیکن یہ عمل ارادی طور پر اس کا متقاضی نہیں ہوتا کہ فنی اظہار کی اساس بھی بنے۔ محمد حسن عسکری نے متذکرہ مضمون کا خاتمہ [illegible] کے دو اقتباسات پر کیا ہے "مشرق کے لئے نئی زندگی حاصل کرنے کا صرف ایک ہی طریقہ رہ گیا ہے اور وہ یہ کہ مشرق پہلے تو مغرب کو پوری طرح اپنے اندر جذب کرے اور پھر اپنا راستہ خود ڈھونڈے۔ نتیجہ یہ کہ اگر مغرب میں کوئی جاندار ادب پیدا ہوا تو وہ انسانوں کے باہمی تعلقات کے بارے میں نہیں ہوگا بلکہ انسان اور خدا کے باہمی رشتے کے بارے میں ہوگا۔" یہ مضمون 1960ء کا ہے اس وقت تک مغربی ادب میں تخلیق اور تصور دونوں سطحوں پر مشرق و مغرب کے اس امتزاج کا رنگ خاصا نمایاں ہو چکا تھا۔ جدید سائنسی عقلیت کے خلاف ایک شدید ردعمل کا اظہار ہو چکا تھا اور فکر و جذبے میں امتزاج سے زیادہ توجہ جذبے کو فکر سے آزاد کرنے کے انتہا پسندانہ میلان پر صرف کی جانے لگی تھی۔ اور اس طرح مغرب کی مادہ پرستی کو نامطبوع قرار دے کر مشرق کی روحانیت سے رشتے قائم کئے گئے تھے۔ بیسویں صدی میں اردو کی نئی شاعری (جسے جدیدیت سے وابستہ کیا جاتا ہے) نے ان دو منتہاؤں کو ایک کلی حقیقت کے دو سروں کی شکل میں دیکھا ہے، اور فرانس کے انحطاطی شعرا کی متصوفانہ رو سے ایک فنی اور فکری قربت کے باوجود، ان کی طرح محض ایک منتہا سے خود کو منسلک کر کے دوسرے کی طرف سے اپنی آنکھیں بند نہیں کی ہیں۔ حالی اور آزاد کی تجدد پرستی ایک منتہا سے وابستگی پر قانع ہو جاتی ہے جو شاعری و ادب کو عہد کے عقلی معیاروں سے ہم آہنگ کر کے زمانے کا ساتھ دینے کے قابل بنا سکے۔ حالی اور آزاد کی اصلاح پسندی ان کے تخلیقی مزاج سے زیادہ ان کے عہد کے مزاج کی ترجمانی ہے۔ ان کے خیالات میں تضاد نیز ان کے انفرادی میلانِ طبع اور ان کے عہد کے تقاضوں میں کش مکش کا سبب یہی ہے کہ ان کی شخصیتیں اس مزاج سے پوری طرح ہم آہنگ نہیں تھیں اور اس مزاج سے ان کا رشتہ تخلیقی یا فنی کم، شعوری زیادہ تھا۔ حالی اپنی جدید نظموں یا جدید غزلوں کے ذریعہ نئے تخلیقی نمونوں کے بجائے نئے خیالات کا شعور عام کرنا چاہتے تھے جن کے ذریعہ توہمات کا ابطال ہو اور تعقل کا رعب دلوں پر قائم ہو سکے۔

اسی لئے ان کی آنکھیں مشہود حقیقتوں کی دیواریں پار نہ کر سکیں اور خدا کو بھی انہوں نے انسانی ضرورتوں کے آئینے میں ایک طبیعی اور فعال حقیقت کے روپ میں دیکھا، آزاد طبعاً خواب کار اور تخیل پرست تھے۔ تاریخ اور لسانیات کے مسائل سے شغف رکھتے تھے۔ لفظ اور زبان کے ایک جمالیاتی اور تخلیقی تصور کے قائل تھے۔ لیکن اپنی جدید نظموں میں انہوں نے خواب اور تخیل کے عناصر کو دخیل ہونے سے باز رکھا۔ آزاد نے حقیقت سے بعد اور عقلیت سے گریزاں ادب کی تصویر اس طرح پیش کی ہے کہ

''مردوں کے جسم میں برچھیاں چھپی ہوئی تھیں۔ عورتوں کی آنکھوں کی جگہ آتشیں شیشے لگے ہوئے تھے۔ اگر مردوں کے دل انگارے تھے تو عورتوں کی چھاتیاں برف تھیں۔'' اور حالی شاعری میں جھوٹ کا نقشہ یوں کھینچتے ہیں کہ ''جب رشک کا تلاطم ہوا تو ساری خدائی کو رقیب سمجھا۔ یہاں تک کہ اپنے آپ سے بدگمان ہو گئے۔ جب شوق کا دریا امڈا تو کشش دل نے جذب مقناطیسی اور قوت کہربائی کا کام لیا۔ بارہا تیغ ابرو سے شہید ہوئے اور بارہا ایک ٹھوکر سے جی اٹھے گویا زندگی ایک پیراہن تھا کہ جب چاہا اتار دیا اور جب چاہا پہن لیا۔'' اس وقت حالی اور آزاد کو یہ اندازہ نہ ہو سکا کہ حقیقت کا ایک رنگ یہ بھی ہے جس میں خواب اور حقیقت کے امتزاج سے ایک وسیع تر حقیقت کی تصویر بنتی ہے اور آگے چل کر یہی طرز فکر سر ریلسٹوں کے نزدیک اصل حقیقت کی داغ بیل ڈالنے کا ذریعہ بنے گا، ایک ایسی حقیقت کا جو خیال کے عمل سے وجود میں آئے گی اور ایسا خیال جو عقل کے ہر محاسبے اور رسمی اخلاق کے ہر اقتدار کا منکر ہوگا۔ حقیقت اور خیال کے اس امتزاج باہمی کی وضاحت اپولونیر نے اس مثال کے ذریعہ کی ہے کہ جب انسان نے چلنے کے عمل کی نقل کرنی چاہی تو اس نے مشینی پیروں کی جگہ پہیہ بنایا۔ (42)

اس طرح حقیقت میں پنہاں حقیقت کی تصویر پیش کی۔ چنانچہ شاعر بھی جب کسی شے کے وجود کی بنیادی حقیقت کی عکاسی کرنا چاہتا ہے تو اس کی نقل اتارنے پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ اپنے تخیل کی مدد سے اس شئے کی اصل کو ایک نئی ہیئت میں ڈھونڈتا اور دیکھتا ہے۔ حالی اور آزاد نے حقائق کی بیرونی سطح کو چاک کر کے زیر آب حقیقت کے انکشاف پر توجہ نہیں دی۔ اسی لئے ان کی نظموں میں کسی اندرونی مدوجزر کا نقش نہیں ابھرتا۔ زبان و بیان کے معاملے میں بھی انہوں نے جن تبدیلیوں کی ضرورت پر زور دیا ان کی بنیاد اجتماعی اور عقلی ہے۔ اسی لئے ان کی جدید نظموں میں نئے خیالات اور صیغہ اظہار میں نئے رنگوں کی آمیزش تو ہے لیکن کسی نئے تخلیقی بعد کا پتہ نہیں چلتا۔ نئی زبان محض نئے خیال کا وسیلہ اظہار بن جاتی ہے۔ خیال میں مدغم ہو کر کسی ناقابل تقسیم جمالیاتی وحدت کی تشکیل نہیں کرتی۔ ان کے خیالات اپنے اجتماعی رشتوں کے باعث نئے ذہنی افق کے عکاس تو بن جاتے ہیں لیکن تخلیقی عمل کی انفرادیت کو پس پشت ڈال دیتے ہیں۔ بیان کی سطحیں بھی مشترکہ ذہنی معیار و مطالبے میں آلودگی کی وجہ سے ذاتی تجربے سے دور ہو جاتی ہیں۔ ان کے یہاں شعری تجربہ موضوع محض کی سطح سے اوپر نہیں اٹھتا۔ اسی لئے ان کی نظمیں معروض یا خود مکتفی جمالیاتی وحدت میں ڈھلنے سے رہ جاتی ہیں وہ ہر عمل اور اس کے رد عمل کی معینہ صورتوں کی عکاسی میکانکی طور پر کرتے ہیں۔ ہر واقعے یا حقیقت کا سرا اجتماعی عمل سے مربوط ہوتا ہے اور اس کا خاتمہ بھی اجتماعی فیصلوں کے مطابق ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے ان کی نظموں کو نئے افکار و اقدار کی احاطہ بندی کے

باوجود جدید کہنا مشکل ہے۔

ہے۔ رشید موسوی نے تہذیبی قدروں میں تبدیلی کے مسئلے کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ جب ذہن اپنے گرد و پیش کے معاشرتی نظام کے خلاف احتجاج کرتا ہے اس وقت یہی احتجاج عملاً ایک نئے اور بہتر اور بدلتے ہوئے تہذیبی نظام کی بنیاد ڈالتا ہے۔ تب ذہن کو یہ علم نہیں ہوتا کہ اسے کسی منزل کی تلاش ہے۔ وہ تو صرف اتنا جانتا ہے کہ اسے بس حقیقت کی جستجو ہے ایک ایسی حقیقت جس کا حصول موجودہ ماحول میں ممکن نہیں۔ پھر وہی حقیقت ایک نئی دنیا کی تعمیر کرتی ہے۔ (43)

ہندوستان میں انیسویں صدی کی ذہنی فضا نے جس جدید حقیقت کی تلاش کی اس کی منزل بھی نئی تھی اور راستہ بھی۔ راہ نمائی کرنے والے نئے خیالات کے نقیب، مذہبی مصلح اور سماجی معمار تھے۔ شعر و ادب کی رہبری بھی انہیں کے ہاتھوں میں آئی اور انہوں نے نئے انسان کی سماجی ضرورتوں کے شور میں نئے خیالات کی روشنی سے راستہ ہموار کیا اس کے جذباتی اور حسی تقاضوں اور تصادمات کی طرف سے آنکھیں بند کر لیں۔ یہی سبب ہے کہ جدید شعری یا ادبی روایت کی خاکہ کشی نئے تعلیمی نظام، نئے کالجوں کے قیام، نئے خیالات کی کارفرمائی اور نئے سماجی معماروں کے تسلط کی بنیاد پر کی جاتی ہے۔ فورٹ ولیم، دِلّی کالج، ورنیکولر ٹرانسلیشن سوسائٹی، ماسٹر رام چندر، سرسید، انجمن پنجاب کے مناظمے، میکالے اور بالرائیڈ، نذیر احمد، ذکاء اللہ، چراغ علی اور وقار الملک کی کوششیں اسی خاکے میں رنگ بھرتی ہیں۔ غالبؔ کا نام اس سمت میں آتا ہے تو بت شکن کی حیثیت سے جس کا تعقل، تفکر، تجسس اوہام کے بتوں کو توڑتا ہے اور سائنسی عقلیت سے ذہنی موانست کا پتہ دیتا ہے۔ دو تہذیبوں کے تصادم سے ابھرنے والی پیچیدگی، اقدار کی شکست کے احساس سے پیدا ہونے والی افسردگی، تہذیبی بحران کے تجربے کی شدت، انسانی مقدر کی بے چارگی اور تنہائی کی اذیت، بیرونی دنیا کے تضادات اور باطن کی کشمکش، صنعتی تہذیب کے انبوہ میں گم ہوتی انفرادیت، عقل کی بے حجاب آمریت، ذات کی طرف مراجعت اور عوامی کلچر کی سطحیت کے تصور سے منسلک ذہنی تجربوں کے وجود کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ یہ نتیجہ ہے جدیدیت کے تاریخی تصور کو اس کے تخلیقی اور فلسفیانہ تصور پر فوقیت دینے یا منطبق کرنے کا۔ اس طرز فکر کے نقص کو سمجھنے کے لئے کسی مخصوص مسلک سے وابستگی یا کسی مخصوص عقیدے میں یقین کی ضرورت نہیں۔ تاریخی حقائق بھی تصویر کا ایک اور رخ سامنے لاتے ہیں۔

چنانچہ جب ہندوستان اپنی تہذیبی نشاۃ الثانیہ کے لئے مغربی علوم و افکار کی تقلید میں منہمک تھا، مغربی علماء و مفکرین مشرقی علوم و ادبیات کے پیش پا افتادہ سرمائے میں نئے معانی ڈھونڈ رہے تھے۔

ہندوستان میں ہسٹنگز، ولیم جونس، چارلس ولکنسن، کول بروک، ہوریس، ولسن اور جیمس پرنسپ قدیم ادبی ذخیروں کی نئی تقویم میں مصروف تھے۔ نیپال میں ہاجسن (1833ء سے 1844ء تک) شمالی بودھی ادب کی تحقیق میں سرگرداں تھا۔ روتھ نے 1846ء میں ویدوں کی تاریخ اور ادبی محاسن پر ایک کتاب شائع کی تھی اور 1849ء۔ 1875ء کے درمیان میکس ملر رگ وید پر اپنا رسالہ ترتیب دے رہا تھا۔ مستشرقین اور ان کے کارناموں کی یہ فہرست بہت طویل ہے۔ ان کی طرف اشارے سے یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ تہذیبی مسائل کا رشتہ وقت کے ایک وسیع تصور سے ہوتا ہے اور محض حال کو، اس کے ماضی سے بیگانہ کر کے، ان مسائل کے تجزیے کی بنیاد نہیں بنایا جا سکتا۔ تہذیب میں نئے اور پرانے کی تقسیم اس طور پر ممکن نہیں جس طرح تاریخ کرتی ہے اور وقائع نیز مادی حقائق کے تغیر کی روشنی میں فیصلوں کا نفاذ کرتی ہے۔ ایک جدید فکری نظام کی جستجو اور ترویج کے سلسلے میں حالی اور آزاد یا ان کے معاصر سماجی مصلحوں نے جو روش اختیار کی اس کی برکتیں مسلم ہیں اور اس کا جواز تاریخ کے جبر اور مادی حقائق کے تناظر میں موجود ہے اور اسے ارتقا کے فطری عمل سے وابستہ کرنا بہت سہل ہے لیکن یہ ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ ادب میں اور فکر و فن میں عارضی صداقتیں کلی صداقتوں کا نعم البدل نہیں ہوتیں، نہ ادب اور فن کے معیار لازمی طور پر سماجی ارتقا اور استدلالی طرز فکر سے مربوط ہوتے ہیں۔ مغربی تہذیب کے عالمگیر اثرات کے پیش نظر یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ ہر مشرقی قدر اس تہذیب کے لئے ناقابل التفات ہو چکی تھی۔ مغرب و مشرق دونوں کو تہذیب و تفکر کی دو علامتیں تصور کر لیا جائے تو ادبی اور فنی تصورات میں ان کے باہمی اتصال کی پرچھائیاں جا بجا مرتعش دکھائی دیں گی۔ پیام مشرق کے دیباچہ میں اقبال نے گوئٹے کے دیوان مغرب کا ذکر کرتے ہوئے ہائنے کا یہ قول نقل کیا ہے کہ ''یہ ایک گلدستۂ عقیدت ہے جو مغرب نے مشرق کو بھیجا ہے۔ اسی دیوان سے اس امر کی شہادت ملتی ہے کہ مغرب اپنی کمزور اور سرد روحانیت سے بےزار ہو کر مشرق کے سینے سے حرارت کا متلاشی ہے۔'' (44)

اقبال نے اسی دیباچے میں گوئٹے کے سوانح نگار بیل شوسکی کے ایک معنی خیز اقتباس کا حوالہ بھی دیا ہے کہ:

> بلبل شیراز کی نغمہ پردازیوں میں گوئٹے کو اپنی ہی تصویر نظر آئی تھی، اس کو کبھی کبھی یہ احساس بھی ہوتا تھا کہ شاید میری روح ہی حافظ کے پیکر میں رہ کر مشرق کی سرزمین میں زندگی بسر کر چکی ہے۔ وہی زمینی مسرت، وہی آسمانی محبت، وہی سادگی، وہی عمق، وہی جوش حرارت، وہی وسعت مشرب، وہی قیود و رسوم سے

> آزادی، خوش گوئی، بے باکی میں ہم اسے حافظ کا مثیل پاتے ہیں۔ جس طرح حافظ لسان الغیب و ترجمان اسرار ہے، اسی طرح گوئٹے بھی ہے اور جس طرح حافظ کے بظاہر سادہ الفاظ میں ایک جہانِ معنی آباد ہے، اسی طرح گوئٹے کے بے ساختہ پن میں بھی حقائق و اسرار جلوہ افروز ہیں۔ دونوں نے امیر و غریب سے یکساں خراجِ تحسین وصول کیا۔ دونوں نے اپنے اپنے وقت کے عظیم الشان فاتحوں کو اپنی شخصیت سے متاثر کیا (یعنی حافظ نے تیمور کو اور گوئٹے نے نپولین کو) اور دونوں عام تباہی اور بربادی کے زمانے میں طبیعت کے اندرونی اطمینان و سکون کو محفوظ رکھ کر اپنی قدیم ترنم ریزی جاری رکھنے میں کامیاب رہے۔ (45)

عام تباہی اور بربادی کا فطری ردعمل داخلی ہیجان کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔ اس ہیجان کو اگر فن کی حیثیت پانا ہے اور اس شور و نغمے میں ڈھلنا ہے تو مادی حقائق سے وابستگی کے باوجود، ایک معروضی فاصلہ ذات اور اجتماعی حقیقتوں کے مابین قائم رکھنا ہوگا۔ نالہ آفریں پر جو کچھ بھی گزرے اگر فریاد نغمے میں نہیں ڈھلتی تو محض چیخ پکار ہے۔ (46)

جدیدیت فنی معیاروں کی جستجو میں جمالیات کی شرط کو اولیت دیتی ہے اور اسی لئے بیرونی یا سماجی حقیقتوں کی ناگزیریت کو تسلیم کرنے کے باوجود، اس معروضی فاصلے کی ضرورت اور انفرادی لمحوں کی دریافت پر زور دیتی ہے جو شاعر کی آواز کو محض ماحول کی بازگشت نہ بنائے۔ نیل شوکی نے حافظ اور گوئٹے کی اس قدرتِ ترنم ریزی کو ان کے اندرونی سکون و اطمینان سے تعبیر کیا ہے۔ یہ سکون انتشار سے زیادہ ہیجان خیز ہے۔ اس میں وقار، ٹھہراؤ اور گہرائی فن کے بنیادی تقاضوں کے احترام سے پیدا ہوتی ہے۔ سائنسی عہد کے ناگزیر اضطراب کی فضا میں مغرب کے شعرا کی مشرق سے دلچسپی برائے بیت نہ تھی۔ اس طرح وہ دراصل جذبہ و فکر کے درمیان توازن کے جویا تھے تاکہ انہیں انسان اور اس کی کائنات پر محیط کلی حقیقتوں کا سراغ مل سکے اور نگاہیں صرف مشہود حقیقتوں میں اُلجھ کر نہ رہ جائیں۔ بائرن عالمِ خیال میں خود کو وطن میں اجنبی تصور کرتے ہوئے فردوسی، جامی اور رومی کو صدا دیتا ہے کہ ''تمہارا بھائی زندانِ غم میں امیرِ شیراز کے پھولوں کے لئے تڑپ رہا ہے۔'' حالی اور آزاد کے عہد میں مغرب سائنسی مطلقیت کی پیدا کردہ رجائیت کا شکار ہونے کے باوجود تخلیقی سطح پر اس المیاتی احساس سے دوچار تھا کہ مادی ترقیاں یا عقل کی فتوحات ہر انسانی مسئلے کا حل نہیں ہیں۔ صنعتی انقلاب نے انگلستان کو عالمی اقتصادیات کا قائد بے شک بنا دیا تھا۔ برطانوی سیاست کا عروج بھی اسی اقتصادی سربراہی کا مرہونِ منت تھا لیکن اسی صنعتی

انقلاب نے مغربی تہذیب کو زبردست جذباتی صدمے بھی پہنچائے تھے۔ پالن گرگ نے انگلستان کی سماجی اور اقتصادی تاریخ کے جائزے میں اس انقلاب کے انسان کش پہلوؤں کی ہیبت ناک تصویر مرتب کی ہے۔ شہر اس طرح بسے کہ دیہاتوں کی بربادی کے ساتھ صدیوں کے جذباتی اور تہذیبی خاکے بھی منتشر ہو گئے۔ مادی کمال کی ہوس نے روحانی زوال کے روز افزوں احساس کے باعث انسانی رشتوں کی نوعیتیں بھی بدل دیں۔ مشینوں کے شور میں انسان بھی ارتقا کی بے روح مشین کا پرزہ بنتا گیا۔ ہندوستان چونکہ عملی دشواریوں میں الجھا ہوا تھا، اس لئے ان کے حل میں اتنا مصروف رہا کہ روحانی اور جذباتی تقاضوں پر اس کی نظر کم کم ہی پڑی۔ لیکن انیسویں صدی کے مغرب میں ان تصورات کا دائرہ لمحہ بہ لمحہ وسیع تر ہوتا جا رہا تھا اور ان کی بنیاد پر عالمگیر تہذیبی مسائل پیدا ہونے لگے تھے۔ فرانس میں تو مونٹین نے سولھویں صدی کے اواخر یعنی اطالوی نشاۃ الثانیہ کے سو برس بعد ہی انفرادی آزادی کا نعرہ بلند کیا تھا اور ایک ایسے نظام معاشرت کی تعمیر پر زور دیا تھا جس میں جسم اور روح کی دوئی ختم ہو سکے یا دونوں کو یکساں طور پر نشو و نما کے مواقع حاصل ہوں۔ اٹھارویں صدی میں روسو نے تصنعات کی زندگی سے نجات کی راہ فطرت سے قرب میں ڈھونڈی تھی اور رائے عامہ کے مقابلے میں اپنی ذات کی اطاعت کے تصور کو ایک نظام افکار کے طور پر پیش کیا تھا۔ جدید فنی اور ادبی اقدار پر روسو کے اثرات ایک معروف اور مسلمہ حقیقت ہیں۔ روسو کی فکر نے فن سے قطع نظر، سیاست اور سماجی فکر پر بھی گہرا اثر ڈالا تھا۔ انقلاب فرانس سے پہلے ایک ذہنی انقلاب کی داغ بیل ڈالنے والوں میں روسو کا نام بہت ممتاز ہے۔ اس نے ایک ایسے عہد میں جذباتی زندگی کی اہمیت واضح کی جب عقل اور منطقی فکر کے سحر سے ذہن آزاد نہیں تھے۔ کانٹ نے علم کی برتری کا فریب روسو ہی کی مدد سے سمجھا اور انیسویں صدی کے رومانی شعراء نے انسان کے نظام جذبات کی طرف توجہ اسی کی فکر کے پس منظر میں کی تھی۔

عقلیت کے تسلط اور مادی ارتقا کے شور کی روشنی میں کر کے گار کا یہ خیال غلط نہیں کہ انیسویں صدی جذبات کے فقدان کا عہد تھی۔ اس نے اس فقدان کی ذمے داری روشن خیالی کے اسی انقلاب کے سر ڈالی ہے جس کے سبب سے مغربی زندگی کے تمام شعبوں میں زبردست تبدیلیاں سامنے آ رہی تھیں۔ اس کے نزدیک روشن خیالی کی اس لہر نے سیاست، مذہب اور افراد کے باہمی تعلق کی طرف نئے زاویوں کو رواج دیا اور اب:

> فرد کا رشتہ خدا سے، اپنے آپ سے، اپنے محبوب سے، اپنے فن یا اپنے ہنر سے باقی نہیں رہ گیا اور وہ تمام اشیا میں صرف ایک تجرید سے نسبت کے شعور کا مالک رہ گیا (ہے) (47)

یعنی انسان اور اس کے گرد و پیش کی زندگی کا ہر مظہر ایک نظریہ بن گیا، جذبہ و خون کی حرارت سے عاری۔ [illegible] نے اس صورت حال سے ایک اور پہلو کی طرف اشارہ یوں کیا ہے کہ جذبات کے فقدان نے ایک ایسے معاشرے کی تشکیل کی ہے، جہاں ہجوم میں فرد کی آواز غائب ہو چکی ہے اور عام لوگ جو سب کچھ ہیں اور پھر بھی نہیں، (جو) تمام قوتوں میں سب سے زیادہ خطرناک اور سب سے زیادہ بے معنی ہیں، ان کے مقابلے میں ایک اکیلے سچے انسان کی اہمیت یقیناً زیادہ ہوتی ہے لیکن وہ اکیلا اور سچا انسان اب دکھائی نہیں دیتا۔ عقلیت نے ہر انسان کو ایک حیاتیاتی اور سماجی مظہر کی حیثیت دے دی ہے اور ارتقا کے سیلاب نے سب کو ایک سمت میں لگا رکھا ہے۔

جب تک اس طرز فکر کو عقلیت سے ایک متوازی میلان کے طور پر دیکھا نہ جائے جدید انسان کی پوری تصویر نہیں ابھرتی۔ انیسویں صدی کی ذہنی فضا پر کسی ایک نظریاتی مسلک کا اطلاق ادھوری سچائیوں تک ہی لے جائے گا۔ تہذیبی اور ذہنی زندگی کے خاکے میں کئی رنگ ایک ساتھ شامل ہوتے ہیں۔ یہ رنگ ایک دوسرے سے ہم آہنگ بھی ہوتے ہیں اور مختلف بھی۔ ہو سکتا ہے کہ ان میں ایک کا وفور دوسرے رنگوں کی کشش دھندلا کر دے، پھر بھی مکمل صداقت تک رسائی کے لئے ان تمام ہلکے اور گہرے رنگوں یا واضح اور مبہم خطوط، متضاد اور متصادم میلانات کا تجزیہ ناگزیر ہے۔ انیسویں صدی کے مغرب کی طرح ہندوستان کی ذہنی اور جذباتی فضا بھی کسی ایک رنگ کی مدد سے پہچانی تو جا سکتی ہے لیکن اسے فکری سطح پر پوری طرح سمجھا نہیں جا سکتا۔ مشرق اور مغرب دونوں ایک دوسرے میں اپنی تکمیل کے وسائل ڈھونڈ رہے تھے۔ تہذیب کے حقیقی خال و خط کو پہچاننے کے لئے، اس کے شور کے ساتھ ساتھ اس کی خموشی کا بھید پانا بھی ضروری ہوتا ہے۔ حالی اور آزاد کی آوازوں کے حیرت کدے میں ان سے منسلک سکوت سے بے خبر گزر گئے۔ فن میں قدامت اور جدت کے تصور کی تعیین محض زمانی و مکانی حدود کے پیش نظر ممکن نہیں۔ اس کے لئے انسان کے پورے ذہنی سفر، اس کے وجود کی تمام جہتوں، اس کی راہ سفر سے ہم رشتہ چھوٹی چھوٹی پگڈنڈیوں اور ان کی سمتوں پر بھی نظر ہونی چاہئے۔ ادب میں جدیدیت کی تفہیم کے لئے جدیدیت کے تاریخی تصور کو اس کے فلسفیانہ اور ادبی تصور سے الگ رکھے بغیر صحیح نتائج کی دریافت نہیں ہو سکتی۔

حواشی اور حوالے

1۔ ن۔م۔ راشد: جدیدیت کیا ہے۔ ن۔م۔ راشد: شعر وحکمت حیدر آباد 1971 ص 11 /310 راشد نے اس مضمون میں حالی اور آزاد کو اپنی یعنی جدیدیت کی روایت کا اہم حصہ قرار دینے کے بعد یہ بھی لکھا ہے کہ ہمارے زمانے کی بعض تحریکوں نے ہمیں پہلی مرتبہ جدیدیت کے مفہوم کو سمجھنے اور سمجھانے پر آمادہ کیا ہے وہ جدت کو جدیدیت سے الگ کرنے پر بھی زور دیتے ہیں۔ جدیدیت کو راشد ایک ایسے انداز نظر سے تعبیر کرتے ہیں جو روایت کو ہر حال میں رد کرنے پر آمادہ رہتا ہے۔ یہاں راشد روایت کی وضاحت نہیں کرتے۔ امر واقعہ کے طور پر یہ ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ جدیدیت نے روایت کے بعض عناصر کی بازیافت کی مثالیں بھی پیش کی ہیں۔ اس مسئلے پر مفصل بحث جدیدیت کی شعری اور فلسفیانہ بنیادوں کے ضمن میں آگے آئے گی۔

2. Ernt Cassirer: An Essay on Man. 20th. Ed. 1969,P.124.

3. Osaar Cargill: Intellectual American (Ideas on the March) New York, 1959, p.31

4. Ibid P. 185

5. Oswald Spengler.The Decline of the west, In W. Warren wager's Science, Faith And Man (Ed.) London, 1968,p. 121

6. Percival Spear. Twilight of the Mughuls, 1951, p.83

7. Marx & Engles: The First War of Indian Independence. Moscow P.9

8. Nehru: Discovery of India, 1960.P.3392

9۔ بحوالہ صدیق الرحمن قدوائی: ماسٹر رام چندر 1961 ص 22

10۔ ایضاً ص 23

11. N.K. Nigam: Delhi in 1857, 1957,p5

12. D.P. Muker jee: ModernIndian Culture, 1942, P. 104

13. S. Radhakrishnan: Religion And Society, IIIrd.Ed.,P.63

14۔ مکاتیب سرسید احمد خاں مرتبہ مشتاق حسین 1960، ص 18 / 17

18. Quoted from Zacharius: Renascent India, 1933.P.90

19 Humayun Kabir. The Indian Heritage, 1st.Ed., P128

20۔ یہ حوالہ ماہنامہ ادیب، الٰہ آباد، ستمبر 1910ء کی ایک رپورٹ سے ماخوذ ہے۔ اس رپورٹ پر 24 فروری 1910ء کی تاریخ ہے۔ اس کے مطابق بیسویں صدی کے اوائل میں چھاپے خانوں کی تعداد 2571 تھی۔ 735 رسائل اور 1062 اخبارات شائع ہوتے تھے۔

21۔ ادنا مونو۔ زندگی کا المیاتی احساس بحوالہ ''آدمی اور انسان'' محمود ایاز، سوغات، بنگلور شمارہ نمبر 10 ص 6/7/8

22۔ روشن ہالایاں: دویکانند (ترجمہ سید احتشام حسین) پہلا ایڈیشن ص 159/60

23۔ خطوط سرسید مرتبہ ڈاکٹر سید راس مسعود 1931، ص 21

24۔ بحوالہ ڈاکٹر عبدالسلام خورشید: آزاد اور اردو صحافت، نقوش، لاہور نمبر فروری 1962 ص 844

25۔ بحوالہ ڈاکٹر اسلم فرخی: محمد حسین آزاد جلد اول، پہلا ایڈیشن ص 204/205

26۔ حالی: مجموعہ نظم حالی، علی گڑھ 1923، ص 1

27۔ ایضاً ص 4

28۔ محمد حسین آزاد: نظم آزاد 1910 ص 8

29۔ بیاض آزاد سے چند اشعار نمونتاً حسب ذیل ہیں:

وصل میں انداز معشوقانہ دکھلاتی ہے نیند
آج کن انکھیوں سے آنکھ میں آتی ہے نیند (وزیر ص 57)

ماتھے پہ ترے جھمکے ہے جھومر کا پڑا چاند
لا بوسہ چڑھے چاند کا وعدہ تھا چڑھا چاند (ذوق ص 61)

اس ڈھب سے کیا کیجئے ملاقات کہیں اور
دن کو تو ملو ہم سے رہو رات کہیں اور (جرأت ص 62)

آیا جو اپنے گھر سے وہ شوخ پان کھا کر
کی بات اس نے کوئی سو کیا چبا چبا کر (میر ص 69)

پھر تو کہہ ہجر کے دم سرد مرے ہونٹ نہ چوس
ہاں وہ کس طرح کا بیدرد مرے ہونٹ نہ چوس (انشا ص 75)

30۔ محمد حسین آزاد: نیرنگ خیال، حصہ اول آزاد بک ڈپو دہلی۔ ص 9

31. Greene: Artistic Greatness, in: Jerome Stolnitz's Aesthetics (ed.) New York, 1966, P.77

32۔ نظم آزاد ص 16/17/18۔ اس سلسلے میں شبلی تو صرف یہ کہہ کر خاموش ہو گئے کہ انگریزی میں ''نہایت اعلیٰ

درجہ کی کتابیں اس مسئلہ (شاعری کی ماہیت وحقیقت) پر لکھی گئی ہیں، جن میں سے بعض میری نظر سے بھی گزری ہیں، گو میں ان سے اچھی طرح مستفید نہ ہو سکا۔ لیکن سرسید جو باقاعدہ طور پر ادب کے نقاد نہیں تھے۔ اور جن کا نظریۂ ادب ان کے سماجی پروگرام کے ایک حصے کی حیثیت رکھتا تھا ان کے رویے اور حالی و آزاد کے رویے میں حیرت انگیز مماثلت ملتی ہے۔ مثلاً سرسید بھی یہی کہتے ہیں کہ "ہماری قوم اس عمدہ مضمون نیچر کی طرف متوجہ رہے اور ملٹن اور شیکسپیئر کے خیالات کی طرف توجہ فرمائے اور مضامین عشقیہ اور مضامین خیالیہ اور مضامین بیان واقعہ اور نیچر میں جو فرق ہے اس کو دل میں بٹھا لے تو ان بزرگوں کے سبب ہماری قوم کا لٹریچر کیسا عمدہ ہو جائے گا۔" (بحوالہ اردو تنقید پر ایک نظر کلیم الدین احمد) نئی شاعری مفید خیالات کا اظہار ہے اور یہ خیالات انگریزی صندوقوں میں بند ہیں۔ ان خیالات کی بھرپور اشاعت کے لئے سرسید بھی حالی کی طرح ردیف وقافیہ اور وزن کی پابندی کو نامطبوع قرار دیتے ہیں۔

33 F.R Leavis New Bearings in English Poetry, Penguin Books, P.15

34۔ بحوالہ وزیر آغا: آزاد کا ایک مداح، اوراق لاہور، شمارہ نمبر 3 ص 41

35۔ اس نظم کے چند اشعار یوں ہیں:

دو تین چھوٹے بچے چڑیا کے گھونسلے میں — چپ چاپ لگ رہے ہیں سینے سے اپنی ماں کے
چڑیا نے مامتا سے پھیلا کے اپنے بازو — اپنے پروں کے اندر بچوں کو ڈھک لیا ہے
اس طرح روزمرہ کرتی ہے ماں حفاظت — سردی سے اور ہوا سے رکھتی ہے گرم ان کو
لیکن چڑا گیا ہے چگا تلاش کرنے — دانہ کہیں کہیں سے پوٹے میں اپنے بھر کر
جب لائے گا تو بچے منہ کھول دیں گے جھٹ پٹ — ان کو بھرائے گا وہ ماں اور باپ دونوں
بچوں کی پرورش میں مصروف ہیں برابر — اور چھوٹے بچے خوش ہیں تکلیف کچھ نہیں ہے

36۔ حالی: حیات سعدی 1937 ص 157

37۔ حالی: مقدمہ شعر وشاعری (مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی) 1953 ص 127/128

38۔ اس مسئلے پر کلیم الدین احمد نے اپنے ایک مضمون "آزاد نظم" سویرا لاہور شمارہ 19/20/21 میں مفصل بحث کی ہے اور متعدد آزاد نظموں کے تجزیاتی مطالعے کے ذریعہ آزاد نظم کے فنی مطالبات کی وضاحت کی ہے۔ اس مضمون کا ایک اقتباس یوں ہے:

> تجربے کو ایک چشمہ سمجھئے۔ اس چشمے کا پانی ایک طرح سے نہیں بہتا۔ کبھی تیزی سے بہتا ہے تو کبھی آہستہ۔ کبھی یہ ایسا نرم سیر ہوتا ہے جیسے کہ تصویر آب ہو۔ کبھی ہلکی ہلکی لہریں ہوتی ہیں تو کبھی یہ لہریں بلند ہو جاتی ہیں اور کبھی بھنور کی کیفیت ہوتی ہے۔ کبھی ہلکے ہلکے بلبلے بنتے ہیں اور بگڑتے ہیں تو کبھی جھاگ نظر آتی ہے۔ کبھی دھیمی دھیمی سرسراہٹ کی آواز آتی ہے تو کبھی آواز کی لے تیز ہو جاتی ہے۔ آزاد نظم میں سخت پابندی سے اس بوقلمونی کو برتا جاتا ہے۔

39۔ جیلانی کامران نے اپنے مضمون "حالی اور مسدس مدو جزر اسلام" صحیفہ لاہور، شمارہ نمبر 27، اپریل 1964

میں حالی کی فکر کے اس پہلو پر تفصیل سے لکھا ہے اور بنی اسرائیل کی کتابوں کے حوالے سے حالی کی فکر کے ناموسی، دنیوی اور مادی پہلوؤں کی وضاحت کی ہے۔ یہ مماثلتیں اس اعتبار سے معنی خیز ہیں کہ ان میں بنیادی عقیدے کی خدائی قدرت پر ایمان کے باوجود اس کے جس تصور پر روشنی پڑتی ہے، وہ کلیتاً انسانی رشتوں کا پابند ہے اور ان رشتوں کی نوعیت مادی ہے۔ جیلانی کامران کے منقولہ اقتباسات حسب ذیل ہیں

(1) وفادار بستی کیسی بدکار ہوگئی ہے۔ وہ تو انصاف سے معمور تھی اور راست بازی اس میں بستی تھی۔ لیکن اب خونی رہتے ہیں۔ تیری چاندی میل ہوگئی۔ تیری مے میں پانی مل گیا۔ تیرے سردار گردن کش اور چوروں کے ساتھی ہیں ان میں سے ہر ایک رشوت دوست اور انعام کا طالب ہے۔ وہ یتیموں کا انصاف نہیں کرتے اور بیواؤں کی فریاد ان تک نہیں پہنچتی۔ (یسعیاہ)

(2) وہ بستی جو عدالت سے معمور تھی کیسی تنہا بیٹھی ہے۔ وہ خاتون اقوام بیوہ سی ہوگئی۔ وہ ملکہ ممالک باج گزار ہو گئی۔ اس کے چاہنے والوں میں کوئی نہیں جو اسے تسلی دے۔ اے سب لوگو! میں منت کرتا ہوں۔ سنو اور میرے دکھ پر نظر کرو۔ میں نے اپنے دوستوں کو پکارا۔ انہوں نے مجھے دغا دی۔ میری کنواریاں اور میرے جوان اسیر ہو کر چلے گئے۔ اے میرے خداوند! دیکھ میں تباہ حال ہوں۔ میرے اندر پیچ و تاب ہے۔ میرا دل اندر سے مضطرب ہے کیوں کہ میں نے سخت بغاوت کی ہے۔ باہر تلوار بے اولاد کرتی ہے اور گھر میں موت کا سامنا ہے۔ (یرمیاہ)

(3) جاگ جاگ اے خداوند کے بازو۔ توانائی سے ملبس ہو۔ جاگ جیسا قدیم زمانوں میں اور گذشتہ پشتوں میں۔ کیا تو وہی نہیں جس نے رہب کو ٹکڑے ٹکڑے کیا اور اژدہے کو چھیدا۔ کیا تو وہی نہیں جس نے سمندر یعنی بڑے عمیق و سیع پانی کو سکھا ڈالا۔ جس نے بحر کی تہہ کو راستہ بنایا۔ (یسعیاہ)

ان اقتباسات میں حالی کی فکر کی مماثلتیں ڈھونڈنے کے بعد جیلانی کامران نے حالی کو بنی اسرائیل کے ادوار سے قریب لانے کے لئے شریعت سے حالی کی وابستگی پر بھی زور دیا ہے۔ حالی ذاتی عقیدے کی حد تک یقیناً ایک سچے مسلمان تھے۔ پھر بھی تاریخ کی مادی قوتوں کے جبر نے انہیں شریعت کے مابعد الطبیعاتی منصب کے بجائے اس کے عملی اور دنیوی حدود کا پابند رکھا اور مذہبی اقدار کا بنیادی مقصد انہوں نے یہی سمجھا کہ ایک ایسی تہذیب کی تعمیر کی جائے جس کا اعلیٰ ترین نمونہ مغرب کی شائستہ قوم نے پیش کیا تھا۔

40۔ حالی۔ مسدس حالی مع ضمیمہ، عرض حال، ... پریس، پٹنہ، ص88/89

40۔ محمد حسن عسکری۔ مشرق اور مغرب کی آویزش اور ادب ... سات رنگ، کراچی جون 1960، ص 21۔

42۔ لفظ سرریلزم سب سے پہلے اپولینیئر نے 1903ء میں اپنے ایک ڈرامے (La Mamelles de Tiresies) کی صفت کے طور پر استعمال کیا تھا۔ بیسویں صدی کے آغاز سے پہلے انیسویں صدی کے اواخر ہی میں سرریلزم سے وابستگی کی مثالیں مغربی ادب میں جا بجا نظر آتی ہیں۔ یعنی لوگ یہ محسوس کرنے لگے تھے کہ عقلیت یا مجرد فکر شعری اور فنی تقاضوں کو پوری طرح آسودہ کرنے سے قاصر تھی۔ ناآسودگی کے اس احساس نے بالآخر مخالف عقلیت رجحان کو ہوا دی۔ بیسویں صدی کے جدید فنی اور ادبی افکار میں اس رجحان نے ایک

انتہا پسندانہ شکل اختیار کر لی۔ اس انتہا پسندی کا سبب فی الواقع عقلیت پرستی میں عدم توازن کی لہر ہے۔ سر ریلزم کو صرف تخلیقی جمالیات کی ایک اصطلاح کے طور پر سمجھنا غلط ہے۔ یہ دراصل زندگی کی طرف ایک نئے رویے کا اظہار ہے، انسانی وجود اور اس کی کائنات کا ایک نیا ادراک۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد یہ رجحان اس عہد کی مخصوص انسانی صورت حال کے باعث تیزی سے ابھرا اور اس نے جنگ کی لغویت اور لا حاصلی کے خلاف ایک جذباتی احتجاج کی شکل اختیار کر لی۔ سر ریلزم اچھی اور بری، خوش منج اور مردہ حقیقتوں کی دریافت کا ایک نیا آئین ہے، انسان کی باطنی دنیا کی سیاحی، جہاں شیطان اور فرشتے ایک صف میں دکھائی دیتے ہیں اور تمام حقیقتیں ذہن کی ابتدائی فعالیت سے پہلے بے جہت یا سیال نظر آتی ہیں۔ اسی لیے سر ریلزم نے خوابوں کے عمل کو سمجھنے کی کوشش میں فرائڈ کے نظریات کا گہرا اثر قبول کیا ہے اور خواب و بیداری کی ایک نوعیت کے طور پر دیکھنے اور پرکھنے کی جستجو کی۔ سر ریلزم حقیقت سے انکار نہیں بلکہ حقیقت سے ماورا حقیقتوں تک رسائی کا عمل ہے۔ یہ حقیقتیں کبھی کبھی موہوم شکلوں، توہمات اور مفروضوں سے بھی عبارت ہوتی ہیں جن کے درمیان انسان اساطیری کرداروں کی طرح آزاد اور جاوداں دکھائی دیتا ہے۔ سر ریلزم کے ایک مفسر نے اسے انسان کے باطنی علاقوں تک رسائی اور اس کی قوت کے اصل مخزن و مخرج سے روشنی حاصل کرنے کی کوشش قرار دیا ہے۔ اس کے نزدیک یہ انسان کے غیاب کی دنیا کو دریافت کرنے اور اس کے باطن کو منور کرنے کی کوشش ہے، یا ایک احتجاج ہے انسان کی حد سے بڑھی ہوئی میکانکیت، تعقل کی ضابطہ بندی اور مقصدیت اور اس کی سرپرستی کے خلاف۔ راقم الحروف نے پابلو پکاسو پر اپنے ایک مضمون میں، اس کی مصوری کے تناظر میں اس مسئلے سے بحث کی ہے۔ (مطبوعہ شب خون، شمارہ 84) حالی اور آزاد کی تجدد پرستی حقیقت کو اس کے مادی حدود سے ماورا دیکھنے پر آمادہ نہیں ہوتی کیوں کہ وہ بہر صورت اپنے عہد کے تاریخی حقائق اور عقلیت کی ترشی ساز یوں کو شعور کی انتہائی حد تسلیم کرتے ہیں۔

43 J Krishnamurti: The Matter of Culture, 1964,P.140

44- مضامین اقبال مرتبہ تصدق حسین تاج ناشر احمد حسین جعفر علی حیدرآباد ص 52

45- ایضاً ص59

46- ناصر کاظمی نے اپنے پہلے مجموعے "برگ نے" کے پیش لفظ میں "اعتبار نغمہ" کے عنوان سے شاعر کے اجتماعی رشتوں اور اس کے انفرادی لہجے کے سوال پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے

> نالہ آفرینی جبر و اختیار ایک انوکھا کرشمہ ہے۔ قاری کے دل میں جگہ پانا بھی شخص اس کے بس کی بات نہیں۔ آواز قوی ہو تو دور دور پہنچ جاتی ہے ضعیف ہو تو حلق سے باہر ہی نہیں نکلنے پاتی۔ صرف پہنچنے کی بات نہیں، دیکھنا یہ ہے کہ ایک آواز ہزاروں کی آواز بن سکتی ہے یا نہیں۔ محض ہزاروں کا ذکر کرنے یا ہزاروں کو مخاطب کرنے سے ان کی دھڑکنیں اور لرزشیں ساز کی ہمنوائی نہیں کر سکتیں ... نالہ محفلیں برہم نہیں کرتا۔ نالہ آفریں پہ جو کچھ بھی گزری ہو اس کی فریاد فن کے سانچے میں ڈھل کر نغمہ نہیں بن سکتی تو محض چیخ پکار ہے۔ (برگ نے ص 7)

انفرادی لہجے پر بحث اس مقالے میں نئی جمالیات کے باب میں (یہ باب اس سلسلے کی اگلی کتاب "نئی شعری

روایت میں شامل ہے کی جاتی ہے۔ یہاں صرف یہ اشارہ مقصود ہے کہ حالی اور آزاد انفرادیت کو سماجی تحریکات سے تابع کر کے پیش کرتے ہیں اور انہوں نے اپنی جدید نظموں میں فن بنانے سے عام طور پر قاصر دکھائی دیتے ہیں۔ سید احتشام حسین نے اپنے مضمون ''ادیب کی انفرادیت اور عصری رجحانات'' مطبوعہ کتاب، لکھنؤ، جون 1967ء کے خاتمہ پر لکھا ہے کہ ''شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ جس ادیب کو عصری رجحانات، قومی تہذیب، قومی فکر، اور دنیا والوں کا جتنا گہرا شعور ہو گا اتنے ہی منفرد انداز میں وہ حقائق کو پیش کر سکے گا۔ گویا اس کی تخلیقات میں اس کی انفرادیت بھی جلوہ گر ہو گی اور اس کا عہد بھی۔'' لیکن مسئلہ یہ ہے کہ انفرادی اظہار محض ہونے کی حیثیت سے یہ عصری آگہی کا زاویہ کیوں کر ہو سکتا ہے؟ پھر فنی ریاض اور استعداد کی کیا اہمیت ہو گی؟ نیا شعور انفرادیت کا ضامن بھی اظہار اور فن کی سطح پر کیوں کر ہو سکتا ہے؟ حالی اور آزاد کی جدید نظموں میں نئی آگہی سے جو وابستگی ہی کی طرف نئی انفرادی رویے کے نشان یہاں ملتے ہیں اور ان کا فن کا تصور بھی کیا اجتماعی اور قومی مقاصد سے وابستہ نہیں ہے اور اس قسم کی ان کی انفرادیت کو نقصان نہیں پہنچاتا؟ حالی کو خود بھی فن کار کی انفرادیت اور عصری آگہی کی کشمکش کا احساس تھا، چنانچہ مقدمے میں شاعری کی اصلاح پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''اگرچہ یہ ممکن ہے کہ نئی روش پر چلنے والا شاعر کوئی مضمون زمانے کی ضرورت اور مقتضائے حال کے موافق شعر کے لباس میں جلوہ گر کر کے ملک کے جدت پسند لوگوں میں کچھ شہرت یا قبولیت حاصل کر لے اور ایک ناصح کی حیثیت سے اس کے کلام کی داد توقع سے زیادہ اس کو مل جائے۔ مگر شاعر کی حیثیت سے نہ کوئی واقعی وہ اس کے کلام کی داد ہوتی ہے اور نہ وہ اس کو داد سمجھتا ہے۔'' پھر وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ ''ایسے اپنے زمانے اس (شاعر) کی نسبت اس طرح فرماتے ہیں کہ فلاں شخص نے شاعری نہیں کی بلکہ مفید اور اخلاقی مضامین لکھ کر اپنے تئیں زیادہ شہرت کیا ہے۔ لیکن اگر وہ فی الواقع موجودہ نسل کی قدر شناسی سے قطع نظر کر چکا ہے تو اس کو ایسی باتوں کی کچھ پروا نہیں کرنی چاہیے بلکہ یہ امید رکھنی چاہیے کہ اگر قوم کی زندگی میں کچھ بھی باقی ہے تو ضرور ایک وقت نہ جائے گا۔ (مقدمہ شعر و شاعری۔ مرتبہ وحید قریشی ص 124) یعنی حالی فن کے اپنے تقاضوں کا احساس تو رکھتے ہیں لیکن جدید شاعری کے ضمن میں انہیں نظر انداز بھی کر دیتے ہیں اور ساری توجہ صرف نئے خیالات پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ یہ کشمکش حالی اور آزاد سے قطع نظر تمام ترقی پسند نقادوں کے یہاں بھی بہت نمایاں ہے کہ وہ فن کے تقاضوں سے انکار بھی نہیں کرتے اور غلو کی حد تک فکر پر زور دینے کے سبب ان تقاضوں سے بے اعتنائی کے مرتکب بھی ہوتے ہیں۔ انفرادیت کی اہمیت تسلیم بھی کرتے ہیں اور اجتماعی مقاصد کے ہاتھوں اس کے زیاں کی طرف سے آنکھیں بند بھی کر لیتے ہیں۔

47. Kierkegaard: The Present Age, 1962, P.58

دوسرا باب

☆ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس
☆ بیسویں صدی کے فکری میلانات کا جائزہ

> منطقی دلائل اور مجرد فکر کے بارے میں عام طور پر لوگ جتنا جانتے ہیں/ ہر سچا شاعر اس سے زیادہ اہلیت کا حامل ہوتا ہے۔ لیکن کسی بھی شخص کو اس کے حقیقی فلسفے کی جستجو اس کی کم و بیش فلسفیانہ باتوں میں نہیں کرنی چاہیے۔ (1)

شاعر نہ فلسفی ہوتا ہے اور نہ نظریہ ساز۔ شاعری دنیا یا علوم یا انسانی تجربوں یا اقدار کے بارے میں وہ باضابطہ مواد فراہم بھی نہیں کرتی جو فلسفے یا سماجی علوم سے حاصل کیا جاتا ہے، کیوں کہ شاعری اساسی طور پر اس استدلال سے عاری ہوتی ہے جس کے بغیر کسی فلسفیانہ اور علمی تصور کو ثبات نہیں ملتا۔ شاعری کسی مخصوص انسانی صورت حال کے بارے میں بتاتی نہیں، بلکہ اس کا انکشاف کرتی ہے اور اس طرح معنی کے ایک انوکھے نقش کو منور کرتی ہے۔ شاعری میں ہم خیال کو یاد رکھنے پر اکتفا نہیں کرتے۔ اس خیال کے لفظی اور صوتی پیکر کو یاد رکھتے ہیں۔ جبھی تو ہمیں اس سے ذہنی ہی نہیں ایک جمالیاتی تجربہ بھی ملتا ہے۔ اس طرح، شاعری کا ناگزیر عنصر اس کا صیغہ اظہار بن جاتا ہے جو شعری تجربے میں اس درجہ حل ہوتا ہے کہ اسے تجربے سے الگ کیا ہی نہیں جا سکتا، تا وقتیکہ اسے خیال کا لباس سمجھ کر اوپر سے خیال پر اوڑھا نہ دیا گیا ہو۔ ایسی صورت میں شاعری اور منظوم خیال کے درمیان خط فاصل کھینچنا ہوگا۔ تاہم، اس حقیقت کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ دقت نظر شاعر کے یہاں بھی ملتی ہے اور اس اعتبار سے وہ فلسفیانہ تفکر سے ایک ربط ضرور رکھتا ہے۔ اونامونو نے کہا تھا کہ ہر فلسفی کو کسی نہ کسی شکل میں شاعر بھی ہونا چاہیے۔ اس میں یہ نکتہ بھی مضمر ہے کہ ہر شاعر کو کسی نہ کسی شکل میں فلسفی بھی ہونا چاہیے۔ یعنی فرق دراصل سطح اور نوعیت یا طریق کار کا ہے۔ دوسرے، موجودہ عہد کی ذہنی فضاء میں، اسی فلسفیانہ تصور سے یگانگت محسوس کی جا سکتی ہے جو محض

عقلیت کی سردمہری کا شکار نہ ہو اور جذبے کی حرارت بھی رکھتا ہو۔ جو انسان کو اس کے ازلی اور ابدی مسائل سے علاوہ اس کی موجودہ صورت حال کی آگہی بھی بخشے۔ جو اقدار کی روشنی میں اس کو محض چند قدروں کے ترجمان کی شکل میں اس کی شخصیت کو پارہ پارہ کرنے نہ دیجیے بلکہ اس کے مکمل وجود کا احاطہ کرے۔ اور وہ بھی اس طرح کہ انسان عقل کی تجربہ گاہ میں ایک بے جان شے کی طرح پڑا ہوا نہ دکھائی دے، جس سے سب نکشہ، چند نتائج نکال لئے جاتے ہیں، بلکہ وہ ایک زندہ پیچیدہ عضوی وحدت ہو۔ فلسفی سے اس موقع کا تقاضہ یہی ہے۔ اسی طرح یہ حقیقت بھی اہم ہے کہ اگرچہ شاعری تخلیقی اور فنی اظہار ہونے کی حیثیت سے فلسفیانہ تفکر کی محتاج نہیں ہوتی پھر بھی معنی خیز شاعری معنی خیز تجربے کے بغیر وجود میں نہیں آتی اور تجربے کی معنی خیزی اسے بہر صورت تفکر کا آہنگ بخشتی ہے۔

ہمارے عہد کا سب سے بڑا مسئلہ ذہنی اور جذباتی سہاروں کا فقدان یا ذہنی جلاوطنی کا احساس ہے۔ چنانچہ اس عہد کی فکر نے اس احساس کی تفہیم سے کئی راستے روشن کئے ہیں اور دراصل وہی افکار زیادہ توجہ کے مستحق بھی ہیں، جن سے موجودہ انسانی صورت حال کو سمجھنے میں مدد مل سکے۔ شاعر اس صورت حال کو سمجھنے سے پہلے جھیلتا بھی ہے۔ کبھی عملاً اور کبھی امکانات یا تخیل کی سطح پر۔ اس صورتحال کو وہ کتابوں کے بجائے زندگی کے حوالے سے سمجھتا ہے اور پھر عقل کے علاوہ حواس اور اعصاب کے ذریعے اس کے بارے میں سوچتا ہے۔ حواس اور اعصاب کا عمل شاعری کو فلسفیانہ یا عملی تصور کی دلیل سے متمائز کرتے ہوئے ایک نئی منطق سے متعارف کرتا ہے۔ وہ سوچتا ہے لیکن بیرونی احکام سے آزاد ہو کر اپنے ذاتی تجربے و تاثر کے تناظر میں، اور وہ نتائج تک بھی پہنچتا ہے لیکن یہ نتائج طے شدہ نہیں ہوتے۔ اس طرح سوچنے کی عادت کے جبر میں بھی وہ اختیار کا ایک پہلو نکال لیتا ہے۔ فکر کی آتی جاتی لہریں اپنے عدم تعین کی وجہ سے شاعر کو فلسفیانہ تصور کے کسی بھی سانچے میں، خواہ وہ کتنا ہی کشادہ بساط اور لوچ دار کیوں نہ ہو، سمانے نہیں دیتیں اور کسی ایک نقطۂ فکر پر اسے مستقلاً ٹھہرنے نہیں دیتیں۔ تخلیقی عمل کے بنیادی مطالبات کی تکمیل یا فن سے وفاداری اسے ایسا کرنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ یہی جبر اس کا اختیار ہے اور اسی پر اس کی انفرادیت کا انحصار ہے۔ یہ انفرادی فکر جو کائنات کے مجموعی دباؤ کا نتیجہ ہوتی ہے اور جسے شاعر اپنی پوری زندگی کے ساتھ محسوس کرتا ہے، ولیم جیمس کی اصطلاح میں ایک "گونگے احساس" سے مماثل ہوتی ہے، جس کے لئے لفظ طے ہوتے ہیں نہ معانی۔ یہ تجربہ اسی صورت میں اپنی انفرادیت کی حفاظت کر سکتا ہے جب دوسروں کی نظریا خبر یا کتابوں کے سحر سے آزاد رہے، اور اس کے

انکشاف میں شاعر علمی اصطلاحوں کے رعب کا شکار نہ ہونے پائے، ورنہ اس کی انفرادیت کسی معینہ لفظ میں مقید ہو کر ایک اجتماعی اور رسمی حقیقت بن جائے گی۔ اس لئے والیری نے یہ تنبیہ کی ہے کہ کسی بھی مسئلے یا تجربے کے بارے میں سوچتے وقت احتیاط لازم ہے۔ اور جن الفاظ کے ذریعے وہ مسئلہ سامنے آئے انہیں ہمیشہ شک کی نظر سے دیکھنا بھی ضروری ہے، کیوں کہ اکثر یہ ہوتا ہے کہ الفاظ اپنے مناسبات ساتھ لاتے ہیں اور یہ عمل اتنا خاموش ہوتا ہے کہ سوچنے والا ان مناسبات کو اپنی ہی فکر کا نتیجہ سمجھ بیٹھتا ہے۔ ان مناسبات کی پیدائش میں گرچہ اس کے ذاتی تفکر کو دخل نہیں ہوتا لیکن اپنی انفرادیت کے بارے میں اس کی خوش گمانی قائم رہتی ہے۔ (2)

شاعری میں کسی بھی تجربے یا مسئلے یا صورت حال کی احاطہ بندی، اسی لئے نہ تو فلسفیانہ اور علمی اصطلاحوں میں کی جا سکتی ہے نہ یہ شاعر کا منصب ہے۔ شعری تجربے کے دوران کئی ایسی ذہنی کیفیتوں سے اس کا واسطہ پڑتا ہے جو گریز پا اور ناپائیدار ہونے کے باعث ایک دھندلا اور بے نام خاکہ ابھارتی ہیں۔ جس کی ہیئت یا حدود کے بارے میں کسی بھی طرح کا تعین ممکن نہیں ہوتا یا عقلاً اس کی توجیہہ ہو ہی نہیں سکتی۔ یہ کیفیتیں مسلسل تجربوں کے بجائے اتفاقات کا نتیجہ ہوتی ہیں اور ذہن یا حواس چونکہ انہیں قبول کرنے کے لئے پہلے سے آمادہ نہیں ہوتے، اس لئے ان کی ماہیت کا مکمل شعور بھی انہیں حاصل نہیں ہونے پاتا۔ ظاہر ہے کہ اس صورت میں کسی قطعی لفظ یا اصطلاح کا حکم ان پر لگایا ہی نہیں جا سکتا۔ ان کے لئے الفاظ کے تخلیقی استعمال کی ضرورت پڑتی ہے، یا ایک خودکار طریقے سے کوئی لفظ اپنے مناسبات سے الگ ہو کر نئی جہتوں کے ساتھ خود بخود ان کا انکشاف کر دیتا ہے۔ اس طرح شاعر زبان کے بطن سے ایک نئی زبان پیدا کرتا ہے۔ شاعری کی زبان پر نہ تو ان اصولوں کا اطلاق مناسب ہے جو فلسفہ اور علوم کی زبان سے مخصوص ہیں، نہ وہ دلائل کارآمد ہو سکتے ہیں جن کا استعمال نثر کرتی ہے۔ یہ تو ہو سکتا ہے کہ شعر یا نثر کا خام مواد ایک ہو، یا وہ عناصر ایک ہوں جو شعری یا نثری اظہار کے لئے فکری بنیادیں مہیا کریں، لیکن شاعر کا اعصابی نظام، اس کے احساس کی حرارت اور جذبے کی تندی، الفاظ کے رسمی رشتوں کو درہم برہم کرتی رہتی ہے۔ نثر ان رشتوں کی قید سے نکلنے نہیں پاتی۔ نثر کا کوئی ٹکڑا دوسرے کے ذہن میں انتقال معنی کے بعد اپنی لسانی اہمیت کھو دیتا ہے (یہاں نثر کی تخلیقی ہیئتوں سے بحث نہیں) یعنی اس کے نصب العین کی تکمیل میں اس کی فنا کا پہلو بھی شامل ہے۔ نظم اپنی خاک سے بار بار پیدا ہوتی ہے کیوں کہ اس میں لفظ کے معنی اپنی آواز میں ضم ہو کر ایک وحدت کی تشکیل کرتے ہیں اور شاعر لفظ اور خیال کو ایک دوسرے میں

یوں پیوست یا جذب کر دیتا ہے کہ ان کے درمیان فرق کرنا آسان نہیں رہ جاتا۔ شاعری یا تخلیقی اظہار سے قطع نظر، عام گفتگو میں بھی اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کوئی جملہ سننے والے کے شعور سے اس درجہ ہم آہنگ ہو جاتا ہے کہ اس جملے میں جو بات کہی گئی ہو، اس کے لئے اس جملے کے صوتی اور لفظی نظام کو وہ ناگزیر تصور کرنے لگتا ہے۔

شاعری میں اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ کہنے کے لئے کوئی بات یا دوسروں تک پہنچانے کے لئے کوئی خیال ہوتا ہی نہیں۔ محض ایک تاثر ہوتا ہے، پراسرار۔ یا ایک کیفیت ہوتی ہے، بے نام۔ پھر بھی شعر میں ڈھلنے کے بعد یہ کیفیت یا تاثر ایک دیرپا تجربہ بن جاتا ہے جو شعور کا جزو خواہ نہیں بن سکے، جذبے میں آمیز ضرور ہوتا ہے۔ وہ لمحاتی تاثر وقت کے ایک لامحدود عرصے پر پھیل جاتا ہے۔ سوسین لینگر نے ایک معنی خیز بات کہی ہے کہ موسیقی فضا کو منتشر کر دیتی ہے اور شاعری بھی یہی کرتی ہے، بشرطیکہ وہ محض روشنائی کی لکیر نہ ہو۔ (3) مطلب یہ ہوا کہ شاعری میں لفظ صرف ادائے خیال کی خدمت انجام نہیں دیتا بلکہ بجائے خود ایک تجربہ بن جاتا ہے۔ اس نکتے کی وضاحت کے لئے مثالیں ہر عہد کی شاعری میں ڈھونڈھی جا سکتی ہیں۔ ہمارے عہد میں یہ مسائل باقاعدہ فلسفیانہ غور و فکر کا موضوع بنے ہیں اور ان کی بنیاد پر مختلف نظریے یا اصول مرتب کئے گئے ہیں۔ یہاں ان کی طرف اشارے کا مقصد صرف یہ ہے کہ شاعری اپنے طور پر ایک علیحدہ نظامِ فکر ہے اور اس کی تفہیم کے لئے خصوصی مہارت اور تربیت درکار ہے۔ کسی دوسرے فلسفیانہ مکتبِ فکر کی مدد سے اس کے تمام مضمرات کو سمجھا ہی نہیں جا سکتا۔ ہربرٹ ریڈ نے جدید فن کے مسائل پر بحث کرتے ہوئے یہ سوال اٹھایا ہے کہ جدید مکاتبِ فکر میں کیا کسی ایک کو جدید فن سے کلیتاً ہم آہنگ قرار دیا جا سکتا ہے، یا یہ کہ جدید فنی تصورات کیا کسی ایک فلسفیانہ نظام میں پوری طرح سمیٹے جا سکتے ہیں؟ پھر وہ خود ہی یہ جواب دیتا ہے کہ اگرچہ کوئی بھی معاصر فلسفی انسانی روح کے اس شعبہء اظہار یعنی فن کو آسانی سے نظر انداز نہیں کر سکتا پھر بھی، اس واقعے میں شک ہے کہ فلسفی نے کائنات کے ایک مربوط تصور میں فن کو مناسب اور منصفانہ جگہ دی ہو۔ (4) فن کی اپنی بے کرانی اور آزادانہ تقاضوں کے پیشِ نظر، دوسرے مکاتبِ فکر سے ریڈ کا یہ مطالبہ شاید جائز بھی نہیں۔ البتہ یہ اعتراف غلط نہ ہوگا کہ ہر فلسفیانہ تصور، انسانی وجود کی کائناتِ اصغر کے کسی ایسے گوشے کو منور ضرور کرتا ہے جس سے تخلیقی اظہار کے خم و پیچ یا عام انسانی صورتِ حال کو سمجھنے اور پہچاننے میں مدد ملتی ہے، اور اس طرح بالواسطہ طور پر، شاعر اور شاعری سے اس تصور کا ایک رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔

اس مقالے میں دراصل نئی شاعری [1] اور بیسویں صدی کے فلسفیانہ افکار کے مابین اسی رشتے یا مماثلت کے پہلوؤں کی دریافت کی جائے گی۔ مقصد یہ نہیں کہ نئی شاعری کے نمائندہ عناصر کو فلسفیانہ افکار کے کسی چوکھٹے میں کھینچ تان کر سمو دیا جائے اور نئی شاعری کو معاصر فلسفوں کا مترادف قرار دے دیا جائے، بلکہ یہ ہے کہ نئی شاعری سے جو خصائص وابستہ کئے جا سکتے ہیں، ان کی فلسفیانہ بنیادیں تلاش کی جائیں۔ علوم و افکار کی دنیا میں کوئی ایسا آہنی قانون نہیں ہے جس کی رو سے ایک شعبہ فکر کو دوسرے سے کلیتاً بے نیاز کر دیا جائے۔ ہر فکر کا موضوع انسان ہے لیکن ہر شعبہ علم میں انسان کو سمجھنے کے اپنے اصول اور طریقے اختیار کئے جاتے ہیں۔ طریق کار کے یہی اختلافات ان علوم کی حدیں متعین کرتے ہیں، اور انہیں کے پیش نظر ہر علم یا مکتب فکر کی قائم بالذات حیثیت کا تصور سامنے آتا ہے۔ ہر شعبہ فکر میں اگر کسی قانون کی حکمرانی تسلیم کی جا سکتی ہے تو وہ اس کے طریق کار کا ہے۔ چنانچہ شعر و ادب کے بھی اپنے قوانین ہیں۔ نئی شاعری کے تناظر میں ان قوانین یا اصولوں کا تجزیہ اور مطالعہ اس مقالے کے آخری [2] تین ابواب میں کیا جائے گا۔

زیر نظر باب میں ان فلسفیانہ افکار کی خاکہ کشی مقصود ہے جن کی بازگشت بیسویں صدی کی نئی شاعری میں سنائی دیتی ہے۔ یہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے کہ شاعر فلسفی نہیں ہوتا نہ شاعری منظوم فلسفہ ہوتی ہے اور نہ اپنے عہد کی ترجمانی کے لئے نئے شاعر پر یہ ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ وہ ہر نئے مکتب فکر کا بالاستیعاب مطالعہ کرے اور اپنے تجربوں کے ''شاعرانہ بیان'' میں اس مطالعے سے فائدہ اٹھائے۔ اس لئے اس مقالے میں نہ تو یہ کوشش کی جائے گی کہ نئی شاعری سے چند مثالیں لے کر انہیں کسی نئے فلسفیانہ مکتب فکر کا سرچشمہ قرار دیا جائے، نہ یہ کہ نئی شاعری میں نئے فلسفیانہ افکار کی منظوم مثالیں تلاش کی جائیں۔ ہر زمانے کی طرح بیسویں صدی کی ذہنی فضا کے اپنے انفرادی نشانات ہیں جو اسے پچھلی صدیوں کی فکر سے الگ کرتے ہیں۔ لیکن اُردو میں جدید شاعری کی روایت کے ضمن میں جدید کا تصور یا تو صرف تاریخی مناسبات کے ساتھ مستعمل ہے، یا بعض اوقات جدید کو قدیم کی ضد کے طور پر سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس لئے نئی شاعری میں عقیدہ پرستی یا توہمات یا اساطیر اور دیو مالا یا مراجعت کی طرف میلان کو کچھ لوگ ایسی گمراہی اور اعصاب زدگی سے تعبیر کرتے ہیں جس کی توجیہ عقل کی روشنی اور سائنسی علوم و

1۔ جدیدیت کو تجدد پرستی یا جدید کے تاریخی تصور سے خلط ملط نہ کیا جائے اس لیے وہ شاعری جو جدیدیت کے میلان سے وابستہ کی جاتی ہے، اسے اس مقالے میں نئی شاعری کہا گیا ہے۔

2۔ یہ ابواب ''نئی شعری روایت'' کے نام سے ایک علاحدہ کتاب کی شکل میں شائع ہو چکے ہیں۔

افکار کی مقبولیت کے اس دور میں انہیں ناممکن دکھائی دیتی ہے۔ صدیوں اور قرنوں کی مسلسل ریاضت کے بعد عقل کے ذخیرے میں انسان نے جو اضافے کئے ہیں، ان کی موجودگی میں حقیقت کے بجائے خوابوں کی گفتگو کے کیا معنی ہیں؟ شہر میں جنگلوں کا ذکر کیوں؟ سائنسی عقلیت کے عہد میں ان توہمات اور عقاید کی بات کیوں کی جاتی ہے جو کب کے باطل قرار دیئے جا چکے؟ نئی شاعری نہ ان سوالات کا جواب دیتی ہے نہ ان کے اسباب کا محاکمہ کرتی ہے۔ لیکن موجودہ انسانی صورت حال کے ہر زاویے کو وہ ایک حقیقت کے طور پر برتتی ہے، خواہ اس کی بنیادیں سرتا سر خیالی ہی کیوں نہ ہوں۔ خیال بجائے خود حقیقت سے کم حقیقی نہیں ہوتا۔ اسی لئے نئی شاعری نہ تو مادی اور سماجی ترقی کی بنیاد پر تاریخ کے ادوار کی تعیین کرتی ہے اور اس تعیین کی بنیاد پر ایک حقیقت کو قدیم اور دوسری کو نئی سمجھتی ہے، نہ ہی وہ خیال وخواب اور حقیقت کی کشاکش میں اپنی جدیدیت کا ثبوت دینے کے لئے حقیقتوں کو تسلیم اور خوابوں کو مسترد کرتی ہے۔ اپنی تقویم خیال میں وہ عصر رواں کے سوا اور زمانوں کو بھی متحرک دیکھتی ہے جن کا نام اس کے نزدیک قدیم ہے نہ جدید۔ عصریت میں ابدیت کا رنگ اسی طرز نظر کا مرہون منت ہے۔ یہ طرز نظر نئی شاعری کو نئے عہد کا خبر نامہ نہیں بناتا بلکہ اسے تاریخیت کے ایک نئے تصور سے ہمکنار کرتا ہے۔ نئی شاعری فی الواقع نئے انسان کا منظر نامہ ہے، ذاتی اور انفرادی طرز احساس کے آئینے میں، اور یہ نیا انسان اتنا سہل الفہم نہیں کہ اس کا رشتہ ماضی کی پوری روایت سے منقطع کر کے، اسے محض ایک نئی اور بدلی ہوئی حقیقت یا نئے دور کی علامت سمجھ کر، اس دور کے سماجی معیاروں کی روشنی میں اس پر چند مخصوص ذہنی قدروں کی مہر لگا دی جائے۔ وہ نیا ہے اور پرانا بھی، کیوں کہ پرانی حقیقتیں بھی اسے اپنی موجودہ صورت حال میں شامل دکھائی دیتی ہیں۔ وہ پیچیدہ ہے اور پر اسرار ہے۔ ہر عہد کے انسان کی طرح موجودہ عہد کی پیچیدگیوں نے اس کے اعصابی، جذباتی اور فکری نظام میں مزید پیچیدگیاں پیدا کر دی ہیں، اور چونکہ وہ پرانے ذہنی اور جذباتی سہاروں سے محروم ہو چکا ہے، اس لئے ماضی کے انسانوں کی طرح نہ تو کسی اخلاقی یا تہذیبی یا روحانی قدر سے منسلک ہو کر اپنے فکر وعمل کی حد بندی پر قادر ہے، نہ اپنے عہد کے سیاسی اور تہذیبی انتشار اور المیوں کی موجودگی میں اس خوش فہمی کا شکار، کہ وہ کسی بڑے مقصد کی تکمیل کے لئے حقیقت اولیٰ کا نائب مقرر کیا گیا ہے اور ہر ذہنی نیز جذباتی آزمائش اس کی صلاحیتوں کا پیمانہ ہے اور ہر آزمائش کا صلہ اسے آئندہ مل جائے گا۔ وہ اپنے وجود کو خیر اور شر کے خانوں میں تقسیم کرنے سے اس لئے قاصر ہے کہ وہ شر کے ہاتھوں خیر کی تباہی دیکھتا رہا ہے اور خیر کی طرح اس نے شر کو بھی ایک ''مہذب دنیا کے'' ''مہذب انسانوں کے عمل'' کی شکل

میں دیکھا ہے۔

بیسویں صدی کے فلسفے یا وہ فلسفیانہ تصورات جن کی داغ بیل پہلے ہی پڑ چکی تھی لیکن بیسویں صدی کی ذہنی زندگی سے مطابقت کے نشانات جن میں از سر نو ڈھونڈ ے گئے، یا جن کی روشنی میں بیسویں صدی کے افکار و مسائل کو سمجھنے کی کوششیں ہوئیں، اسی نئے انسان کی الجھنوں کا سراغ لگاتے ہیں۔ نئی شاعری اس کی واضح اور مبہم، جانی اور انجانی الجھنوں کا فنی اظہار ہے۔ یہ بھی ہوا کہ بعض شعراء نے چند فلسفیوں کے خیالات سے براہ راست آگہی حاصل کی یعنی ان کے مطالعے کے بعد اس عہد کے مسائل کو ایک نئی نظر سے دیکھا۔ یہ نئی نظر گرچہ ان کی اپنی ہی شخصیت کی زائیدہ ہے لیکن اس کی تربیت نئے افکار کے ہاتھوں بھی ہوئی اور ان کی شخصیت میں جذب ہونے کے بعد افکار ایک نئے تخلیقی رویے کا محرک بھی بنے۔ بعضوں نے مغربی ادب کے مطالعے سے بالواسطہ طور پر ان مفکروں کے اثرات قبول کیے جن کی فکر نے مغربی ذہن کو متاثر کیا تھا اور وہاں کے تخلیقی رویوں میں نئے ابعاد کے اضافے کئے تھے۔ اسے مغرب کی تقلید کے بجائے ان عالمگیر میلانات کے طور پر دیکھنا چاہئے جو اٹھے تو خاک مغرب سے لیکن ان کے اثرات کی توانائی نے جغرافیائی قیود کا کوئی لحاظ نہیں رکھا۔ بعضوں نے قدیم مشرقی افکار کے آئینے میں صداقتوں کا مفہوم سمجھا۔ ان سب کے باوجود ایسے شعرا بھی مل جائیں گے جنہوں نے نئی زندگی اور نئے انسان کے مسائل کو بغیر کسی حوالے کے، صرف اپنے ذہنی کوائف اور تجربات کی روشنی میں جانا، یا جن کی ذاتی الجھنیں ایسی حقیقتوں کے انکشاف کا سبب بنیں جن میں بیسویں صدی کے افکار سے مماثلت کی صورتیں خود بخود پیدا ہوگئیں۔ وقت بھی ایک زندہ اور فعال حقیقت ہے جو ذات اور کائنات کے مابین ایک نئے تعلق یا ایک نئی بصیرت کو راہ دیتا ہے۔ پھر مختلف افراد کے ذاتی تجربوں میں بھی اشتراک کی صورتیں نکل آتی ہیں، اور یہ بھی ہوتا ہے کہ قطعاً غیر شعوری طور پر ایک شاعر اپنے کسی تجربے یا تاثر کا تخلیقی اظہار کرتا ہے، اور کسی مفکر کے یہاں اس کے تجربے کی ماہیت یا محرکات کے بارے میں ایک منطقی یا علمی بنیاد بھی مل جاتی ہے۔ شعر و ادب میں بیسویں صدی کے کئی میلانات عقل کے بر عمل کی نفی سے وجود میں آئے ہیں۔ لیکن یہ ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ ان میلانات کے مفسروں نے ان کی منطقی تعبیریں بھی کی ہیں، البتہ منطق کا تصور بیسویں صدی کے تمام مفکروں کے یہاں محض تعقل کا اسیر نہیں ہے۔ عقل نے جذبے کا احترام کرنا بھی سیکھا ہے اور اس کی خود فریبی اور خود اعتمادی میں کمی آئی ہے۔ اس کے اسباب جذباتی نہیں، مادی ہیں۔ دانشوروں کے حلقے میں یہ خیال تیزی سے عام ہوا ہے کہ پہلی جنگ عظیم کے بعد سے غیر

معمولی مادی اور ٹکنالوجیکل ترقی کے باوجود، انسانی زندگی کی بنیادی قدر یا اس کے حسن میں کوئی اضافہ نہیں ہوا۔ اس کے برعکس سیاست کی بازی گری اور ایٹمی جنگ کی بربادی نے زندگی کی لغویت کے ایک اندوہناک احساس کو جنم دیا ہے۔ اب انسان یہ جانتا ہے کہ اس کی ذات پر بیرونی حقائق کی یلغار جس شد و مد کے ساتھ ہو رہی ہے، اس کا سامنا کرنے کی طاقت بھی اس میں نہیں ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ معاشرہ جذباتی حوادث سے محرومی کے باعث اسے قرب اور یگانگت کی لذت نہیں دے سکتا۔ ماحول سے اجنبیت کی یہ لہر بعض اوقات اسے یہ سبق بھی دیتی ہے کہ جب وہ سب سے الگ ہے تو اس کی اخلاقی ذمہ داریاں بھی ختم ہو چکیں۔ لیکن معاشرہ یا اخلاق اب اس کی عادت ہے یا آسیب، چنانچہ وہ ان سے مکمل انقطاع پر بھی مطمئن نہیں ہوتا اور کبھی کبھی ایک نئے عقیدے کی جستجو میں اپنی انسانیت کی کھوئی ہوئی منزلوں کی بازدید کے لئے پیچھے کی طرف مڑ کر بھی دیکھتا ہے، اور یہ بھی سوچتا ہے کہ اس کا ماضی اس کے حال سے زیادہ زندہ ہے۔ کیوں کہ ماضی کی گرفت اس پر سخت ہوتے ہوئے بھی اس کے لئے حال سے زیادہ قابل قبول ہے۔ وہ ماضی کو اپنی پناہ گاہ نہیں بناتا، کیوں کہ یہ پناہ گزینی موت سے مشابہ ہوگی۔ وہ انتہائی لغویتوں اور دہشتوں کے درمیان بھی بہرصورت زندہ رہنا چاہتا ہے، ایک حیاتیاتی اتفاق یا تاریخ کے واقعہ کے طور پر نہیں بلکہ ایک خود مختار حقیقت کے طور پر۔ صورت حالات کی انتہائی خرابیاں، متواتر ناکامیاں اور رسوائیاں اسے زندگی کرنے کی ہوس سے باز نہیں رکھ پاتیں۔ موت کا انتخاب اگر وہ کرتا بھی ہے تو دوسروں کے اشارے پر گزاری جانے والی زندگی کے خلاف احتجاج کے طور پر۔

برٹرینڈ رسل نے اپنی خودنوشت میں تین ایسے قوی الاثر جذبات کا ذکر کیا ہے جو اس کی زندگی پر حاوی رہے اور اس کے افکار پر جن کا اثر بہت گہرا پڑا۔ ان میں پہلا جذبہ محبت کی آرزو کا ہے، دوسرا علم کی جستجو کا اور تیسرا نسل انسانی کی کیفیتوں پر ایک ناقابل برداشت ترحم کا۔ اس نے لکھا ہے کہ یہ جذبات طوفانی ہواؤں کی طرح اسے مختلف سمتوں میں بہاتے رہے، اذیت کے ایک گہرے سمندر کی سطح پر، اور اس طوفان کے ہاتھوں وہ بعض اوقات نامرادی اور مایوسی کے انتہائی کناروں تک جا پہنچا۔ اس نے محبت کی آرزو اس لئے کی کہ یہ جذبہ وجد کے ایک سکوں بخش تجربے سے روشناس کراتا ہے اور یہ تجربہ اس کی نظر میں اتنا وقیع ہے کہ اس سکون کی چند ساعتوں کی خاطر وہ اپنی باقی ماندہ زندگی کو قربان کر سکتا تھا۔ یہ تجربہ تنہائی کی اذیت کو کم کرتا ہے، اور اس جنت کی راہ دکھاتا ہے جو درویشوں اور شاعروں کی فکر کا مرکز رہی ہے۔ رسل لکھتا ہے کہ اسی جذباتی اضطراب اور تشنگی کے ساتھ اس نے علم کی جستجو بھی کی۔ اس طرح

وہ انسان کے دل کی آوازیں سننا اور سمجھنا چاہتا تھا۔ وہ یہ بھی جاننا چاہتا تھا کہ ستارے کیوں چمکتے ہیں؟ محبت اور علم کی جستجو کے جذبات اسے سکون و آسودگی کی خیالی جنت تک لے گئے لیکن انسانی المیوں پر ترحم کی ایک اعصاب شکن لہر، اسے زمین کی طرف واپس لائی۔ اس نے اپنے دل میں درد بھری چیخوں کی بازگشت سنی۔ قحط زدہ بچے، جابروں کے ظلم و ستم کی شکار روحیں، لاچار بوڑھے جو اپنے بچوں کے لئے ایک نفرت آمیز بوجھ بن گئے، افلاس اور اذیت اور اکیلے پن کے کرب سے وہ چار دنیا اس کی خیالی جنت یا مثالی دنیا کا مذاق اڑاتی رہی۔ اس نے ان برائیوں کو ختم کرنا چاہا، لیکن وہ یہ بھی جان گیا کہ یہ بات اس کے بس سے باہر ہے، پس وہ بھی اذیت کا شکار ہوا۔ لیکن ان تمام حسی اور اعصابی تجربوں کے بعد بھی رسّل زندگی سے اپنا رشتہ توڑنا نہیں چاہتا تھا۔ وہ اسے بہر حال بسر کرنے کے لائق سمجھتا رہا، اس آرزومندی کے ساتھ کہ ''اگر مجھے موقع دیا جائے تو میں خوشی سے دوبارہ اسے بسر کروں گا۔''(5)

زندگی کی خواہش اور زندگی سے بیزاری کا احساس، بے چارگی اور نامرادی کے حوصلہ شکن تجربے اور علم کی پیاس بجھانے کے لئے کائنات کی تسخیر کے منصوبے، دنیا سے دوری کا خیال اور ایک نئی دنیا کی تعمیر کا خواب، حال سے وابستگی اور ماضی کی بازدید کا جذبہ اور مستقبل کے امکانات کی جستجو، تھکن اور لاحاصلی کا کرب اور ان دیکھی منزلوں کی تلاش، فطرت کے ہر بھید کو تعقل کی روشنی سے بے حجاب کرنے کی ہوس اور ایک گونہ بے خودی کا شوق، بیسویں صدی کے فلسفیانہ افکار و میلانات کی دیواریں انہی تضادات کی بنیادوں پر استوار ہوئی ہیں۔ ایک طرف انفرادیت کی لے تیز ہوئی ہے، دوسری طرف ایسے معاشرتی اور سماجی نظام کی تشکیل کے خواب بھی دیکھے گئے ہیں جہاں انفرادی آزادی کے بجائے اقتصادی مساوات کو تہذیبی ارتقا کا نصب العین سمجھا گیا ہے۔ خدا کی موت کا اعلان بھی ہوا اور نئے خداؤں کی دریافت بھی۔ سرمایہ داری اور اشتراکیت، عقلیت اور روحانیت، ان کے علمبردار مختلف گروہوں، فرقوں اور قوموں اور مسلکوں میں بٹے ہوئے، اپنے اپنے طور پر تہذیب کی تعمیر اور انسانی مسائل کے حل کی جستجو میں لگے ہوئے ہیں۔

اقدار و افکار کی اس کثرتیت کے تحت، بیسویں صدی کو بیک وقت کئی مکاتب فکر یا نظریوں کی صدی کہنا غلط نہ ہوگا۔ ایچ۔ جی۔ ویلز کا مستقبل بعید کا فرضی مؤرخ بیسویں صدی کو ''پریشان خیالی کا عہد'' کہتا ہے۔ آڈن کے نزدیک یہ ''اضطراب کا عہد'' ہے اور فرانز الیکزینڈر کے نزدیک ''عدم تعقل کا عہد''۔ کوئسلر اسے ''تمنا کا عہد'' کہتا ہے۔ پیترم سوروکن کے لفظوں میں یہ ''بحران کا عہد'' ہے۔ مارٹن

وہائٹ کے قول کے مطابق یہ ''تجزیے کا عہد'' ہے، اور کارل منہیم اسے ''تعمیرِ نو کا عہد'' قرار دیتا ہے۔(6)

یہ پریشان خیالی اس عہد کے فکری عدم تعین ہی کا ایک عکس ہے جو کسی قطعی اصطلاح کا اطلاق اس عہد پر نہیں ہونے دیتا۔ زندگی ہر آن نئے بھید میں سامنے آجاتی ہے۔ افکار و عقائد کی یہ بوقلمونی تہذیب و تاریخ کے ہر دور میں نظر آتی ہے۔ چنانچہ بیسویں صدی میں بھی مختلف النوع حقیقتوں سے ذہنی اور جذباتی تعلق کے مظاہر سامنے آتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ گذشتہ صدیوں کے مقابلے میں رد و قبول کا سلسلہ بیسویں صدی میں تیز تر ہوگیا ہے۔ سبب یہ کہ اس عہد نے پچاس ساٹھ برسوں کے اندر، حوادث اور واقعات کی حیرت خیز تیز رفتاری اور تغیر کے باعث فکر کا جو لمبا راستہ طے کیا ہے وہ اب سے پہلے انسان نے صدیوں میں طے کیا تھا۔ انیسویں صدی نے کم و بیش ہر نئی فکر کو ایک عالمگیر حیثیت دے دی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ جہاں نئی الجھنیں وسائل کی کمی کے سبب سے پیدا نہیں ہوتیں بالواسطہ طریقوں سے وہاں پہنچ جاتی ہیں، یا ان سے امکانات کا احساس وہاں رونما ہونے لگتا ہے۔ مادی خوش حالی کی آرزو اور سائنس کی قدرت مآب کا رعب انیسویں صدی کے خمیر میں رچ بس گیا تھا اور ہر ''ترقی یافتہ'' ذہن مادی حقیقتوں پر ایمان لاتا تھا اور اپنی کائنات کی ہر سمت کا آخری سرا انہیں حقیقتوں میں تلاش کرتا تھا۔ انہیں حقیقتوں سے وابستگی انیسویں صدی کا ''غالب رجحان'' تصور کی گئی تھی اور انہیں کی بنیاد پر جدید کو قدیم سے الگ کرنے کے لئے نئے معیار قائم کئے گئے تھے۔ بیسویں صدی کی فکری بساط پر کوئی رجحان ان معنوں میں غالب رجحان نہیں ہے۔ ایک ساتھ مختلف راستوں پر لوگ دکھائی دیتے ہیں، یہ فیصلہ کئے بغیر کہ ان کی منزل مراد حقیقتاً کیا ہے؟ ذات یا کائنات! اور اس منزل کی نوعیت کیا ہے؟ قدیم یا جدید! جدید سے ہمکنار ہونے کا اب یہ مطلب بھی نہیں رہ گیا ہے کہ قدیم سے رابطہ ٹوٹ جائے چنانچہ بیسویں صدی کا انسان آگے کی طرف بڑھتے ہوئے بار بار پیچھے مڑ کر دیکھتا ہے اور ایک نئے مستقبل کی آرزومندی کے علاوہ ماضی کو از سر نو زندہ کرنے کی سعی بھی کرتا ہے۔ پرانی حقیقتوں میں نئے مطالب ڈھونڈے جاتے ہیں اور فکر کی سطح پر ماضی، حال اور مستقبل کو ایک ''ابدی حال'' (Eternal Now) کے نقطے پر مجتمع کیا جاتا ہے۔

اس عہد کی مجموعی فکر پر بیک وقت حقیقت اور ماورائے حقیقت، مذہب اور لامذہبیت، وجودیت اور اشتراکیت، حال پرستی اور تاریخ کے ایک متدائر (Cyclical) تصور، تجربی نفسیات اور فرائڈ، ایڈلر، اور یونگ، منطقی اثباتیت اور لایعنیت، سب کے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ انسان مختلف عضویتوں کا ایک کل بھی ہے اور اپنی ذات میں اسرار و رموز سے معمور ایک ایسی دنیا بھی جس کی حدوں کا سراغ نہیں ملتا۔

اسے اپنی جستجو بھی ہے اور وہ اپنے آپ سے خائف بھی ہے۔ وہ لذت کا جویا بھی ہے اور لذت کے احساس سے خود کو عاری بھی کرتا جارہا ہے۔ وہ اپنے آپ میں ایک پیچیدہ، متضاد اور ناقابل فہم مظہر بن گیا ہے۔ بیسویں صدی کی فکر کے تمام مکاتب اپنے اپنے طور پر اس معمے کو سمجھنے اور سلجھانے میں منہمک ہیں۔ کوئی اس کے باطن کا غواص ہے۔ کوئی اس کی مادی ضرورتوں یا سماجی مسائل کے آئینے میں اس کے اصل کو سمجھنے کا دعویٰ کرتا ہے۔ اس کے ذہنی، جذباتی، نسلی اور تہذیبی روابط یا مذہب، سائنس، فن اور تاریخ کی طرف اس کے رویوں کی روشنی میں بھی اس کی حقیقت تک رسائی کی جدوجہد جاری ہے۔ اس کی الجھنیں ذاتی بھی ہیں اور اجتماعی بھی۔ اس لئے کوئی بھی مکتب فکر اس کے ہر مسئلے یا الجھن کو سلجھانے کی ضمانت نہیں لیتا۔ خود سائنس میں اب انیسویں صدی کی رعونت اور قطعیت باقی نہیں رہی کیوں کہ اس شعبے میں نت نئے انکشافات اور دریافتیں کسی بھی نظریے کو زیادہ دیر تک قدم جمائے رہنے کا موقع نہیں دیتیں اور ہر آن اسے اپنے ابطال کا دھڑکا لگا رہتا ہے۔ اپنے برحق اور ناقابل تسخیر ہونے کا احساس اب صرف سیاسی اور سماجی نظریوں سے مخصوص ہے کیوں کہ ہر سیاسی اور سماجی نظریہ اپنے اثبات کے لئے فکر کے دوسرے تمام زاویوں کی نفی کا محتاج ہوتا ہے، اور اپنے قیام کے لئے ہر انسانی ضرورت کی تکمیل کے دعوے پر مجبور۔ یہ نظریے ان طوفانوں سے مماثل ہوتے ہیں جو کائنات خیال یا سوچنے کی صلاحیت کو ریت کے گھروندوں کی طرح مسمار کر دیں اور اپنی سرکش توانائی کے ہاتھوں انہیں اپنی مرضی کے مطابق ایک متعین شکل دے دیں۔ اسی لئے سیاسی اور سماجی نظریہ گرچہ تاریخ کی مادی حقیقتوں اور فلسفے سے حسب ضرورت کام لیتا ہے، پھر بھی وہ فلسفے کا بدل نہیں ہوتا۔ اس کی معنویت کے محدود اور بقا کے مشکوک ہونے کا سبب بھی یہی ہے۔

اردو کی نئی شعری روایت یا فن کے آواں گارد میلانات پر ایک نظر ڈالی جائے تو یہ حقیقت روشن ہو جاتی ہے کہ یہ سب کے سب عدم تعین اور بے یقینی کے ایک عام احساس کی زد پر ہیں۔ احساس کی اس رو نے ایک نئے جمالیاتی نظام کی تشکیل میں نمایاں رول ادا کیا ہے۔ یہ عمل اتنا واضح ہے کہ بعض اوقات شعر و فن کی روایت کے تسلسل اور اس کی بنیادی وحدت کا تصور محض ایک واہمہ نظر آتا ہے۔ تبدیلی فطرت کا قانون ہے، لیکن بیسویں صدی سے پہلے اس کی رفتار سست تھی۔ فکر کے نئے زاویوں میں تغیر کا عمل اتنا آہستہ خرام اور خاموش ہوتا تھا کہ نئے اور پرانے میں تصادم کے بجائے ایک نوع کی مفاہمت پیدا ہو جاتی تھی۔ اب لوگ تبدیلیوں کو مقدر سمجھ کر قبول کرنے پر مجبور ہو گئے۔ مجبوری کے اس احساس نے بیسویں صدی کو تہذیب کے ایک المیے کا شناس نامہ بنا دیا۔

بیسویں صدی میں تاریخ سے متعلق جو افکار سامنے آئے ان سے وقت یا وقائع کی طرف
بدلے ہوئے انداز نظر کا پتہ چلتا ہے اور زندگی سے ایک ہیجان خیز تصور کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ احساس پہلے
بھی یقیناً پیدا ہوتا رہا لیکن اس کا اظہار شاید پہلی بار باضابطہ طور پر فلسفیانہ غور وفکر کے ساتھ کیا گیا کہ اب
تک جسے لوگ تاریخ کہتے رہے وہ چند منتخب افراد کی سرگذشت یا ان کے کارناموں کا بیان تھا۔ ورنہ عام
انسانوں کی حیثیت جس نے تمام ادوار میں ایک مفلوج اور پسماندہ مخلوق کی رہی، جسے علم اور آسائش کے
ذخیروں سے کچھ بھی نہیں ملا۔ چنانچہ تاریخ کے شعور میں بھی سازش کا احساس ہوتا ہے۔ "شہنشاہیت اور
شخصی حکومت کے ادوار میں فن کار کی حیثیت بھی ایک مزدور کی ہوتی تھی جو اپنے آقاؤں کی خوشنودی
حاصل کرنے اور انہیں آسودگی کا سامان فراہم کرنے کے لئے حسن کی تخلیق کرتا تھا۔ ان تخلیقات سے اب
تک غرور اور بے چینی کی بو آتی ہے۔" (7) تاریخ اپنا سفر یوں طے کرتی رہی کہ افراد کی ذاتی زندگی، ان
کے جذبات اور ان کی پریشان خیالیوں کی طرف ایک لمحے کے لئے توجہ نہیں کر سکی، اور وہ اس بے اعتنائی
کو یوں نظر انداز کرتے رہے کہ ان کے نزدیک تاریخ ایک جابر قوت تھی، جس سے نبرد آزمائی کا سوال ہی نہیں
تھا۔ تاریخ کو ایک اسطور بنا دیا گیا اور اس کے اقتدار کی حدیں وسیع ہوتی گئیں۔ پھر اشپنگلر کا یہ اعلان
سامنے آیا کہ انیسویں صدی کے خاتمے کے ساتھ ہی مغرب (تاریخ کے اقتدار کی علامت) کا زوال مکمل
ہو گیا۔ زوال کی یہ مہر اشپنگلر نے اقدار اور باطنی زندگی کے اس بحران پر ثبت کی جس نے انسان کو ایک
تجریدی شکل دے دی تھی۔ جب انسان ایک فعال حقیقت کے بجائے تاریخ کے ہاتھوں میں محض ایک بے
جان اور مجبور شے بن گیا تو تاریخ کے ادوار کی تقسیم ذہنی بنیادوں پر کیوں کر کی جائے؟ اشپنگلر اسی لئے
کسی عہد کو عقلیت یا انسانیت دوستی یا روشن خیالی یا قومی آزادی یا اقتصادی ترقی یا امن کا عہد کہنے سے
انکار کرتا ہے۔ کیوں کہ ہر عہد میں وہ حقیقت اپنی اکثریت کے ساتھ مفلوج اور مجہول دکھائی دیتی ہے جسے
انسان یا تاریخ کا معمار کہا جاتا ہے۔ ٹوائن بی نے تاریخ کی صفات کا تعین پہلے مافوق الفطری یا غیرارضی
تصورات کے آئینے میں کیا، پھر اپنے عہد کے تقاضوں سے مفاہمت کر کے اس نے تاریخ کے ایک ایسے
نظریے کی تشکیل کی جس کا غالب عنصر روشن خیالی کی ارتقا پذیری ہے۔ اشتراکیت کے جدلیاتی ارتقا کے
تصور کو بھی اسی ذیل میں رکھا جا سکتا ہے۔ ایک اور رجحان مسیحی عقیدہ رکھنے والے مورخوں میں مقبول ہوا
جو تاریخ کو خدا اور اس کے بندوں کے رشتے کا تسلسل بتاتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ تسلسل مذہبی شعائر
سے روگردانی یا بدی کی قوت میں اضافے کے باعث کسی بھی وقت ٹوٹ سکتا ہے۔ مقصد یہ ہے کہ انسان

ہمیشہ ایک اخلاقی استعارے کے طور پر احکامات خداوندی کے مطابق زندگی گزارتا رہے۔ منطقی اعتبار سے جدلیاتی ارتقا کے نظریے کو چھوڑ کر ان تمام تصورات کو تاریخ کے نظریے کی حیثیت سے تسلیم کرنا دشوار ہے۔ لیکن منطق کا واضح ترین نقص یہ ہے کہ اگر اس کی بنیاد پر تاریخ کا کوئی تصور ترتیب دیا جائے تو ہر فیصلہ اعداد وشمار اور مادی حقائق کی روشنی میں کرنا ہوگا۔ اس طرح تاریخ کے وہی معنی قرار پائیں گے جو اعداد و شمار کے ذریعہ ثابت کئے جاسکیں۔ یعنی فرد پھر غائب ہو جائے گا اور انسان کی ذاتی اور جذباتی رنگوں کی پیچیدگیوں یا مظاہر سے اس کے اندرونی رشتوں کی اہمیت معدوم ہو جائے گی۔ منطقی فکر صرف حقیقی یعنی موجود صورت حال کو راہ نما بناتی ہے۔ دشواری یہ ہے کہ کوئی بھی صورت حال زماں کی بساط پر آخری صورت حال نہیں ہے۔ اس لئے اس کی بنیاد پر ہر فیصلہ وقتی قدر و قیمت کا حامل ہوگا۔ گذشتہ صدیوں میں انسان اپنے مناصب کا شعور مذہب کے مطابق تصورات کی مدد سے حاصل کرتا رہا۔ اب وہ محض اپنے جسمانی وجود کا جواز ڈھونڈنے پر قانع نہیں ہوتا۔ یاسپرس کہتا ہے کہ ماضی کا انسان زندگی اور علم کی وحدت کا ایک سیدھا سادا تصور رکھتا تھا۔ جن حالات میں وہ زندگی بسر کرتا تھا ان میں حقیقت نقاب پوش تھی یعنی حقیقت کو وہ کسی نہ کسی قدر یا عقیدے کی عینک سے دیکھتا تھا چنانچہ ہر حقیقت ایک بیرونی رنگ کے پردے میں چھپ جاتی تھی یا اس کے خطوط دھندلے ہو جاتے تھے۔ اس کے برعکس، بیسویں صدی کا انسان حقیقت کو اس شکل میں دیکھتا ہے جیسی کہ وہ ہے۔ زندگی اسے اسی لئے متزلزل نظر آتی ہے کہ خیال اور ہستی کی ہم آہنگی اس کے نزدیک ختم ہو چکی ہے۔ وہ جھیلتا اپنی زندگی کو ہے اور زندگی کے متعلق تصورات اسے دوسروں کی بصیرت کے مطابق قبول کرنے پڑتے ہیں۔ اس بوالعجبی نے پرانے وقت کی سادہ حقیقتوں کو بھی اس کی نظر میں انوکھا بنا دیا ہے، جب کہ انوکھا دراصل وہ خود ہے۔ بقول یاسپرس پرانے وقتوں میں جو کچھ عظیم تھا اب حنوط شدہ لاشوں میں ڈھل چکا ہے اور موجودہ عہد کے انسان کی زیارت کا سامان ہے۔ موجودہ انسان نے اپنی تہذیب کو (مغرب کی ترقی یافتہ تہذیب کے تناظر میں) ایک زندہ عجائب گھر بنا لیا ہے۔ (8) فطری زندگی کا جوہر گھٹتا جا رہا ہے اور اپنی ہی دریافتوں سے بے زاری کا احساس روز افزوں ہے۔ تاریخ اور تہذیب کے ارتقائے مدارج کے مسئلے پر متذکرہ فکری زاویوں سے جو نتیجے برآمد ہوتے ہیں، انہیں صرف روشن اور صرف تاریک کہنا غلط ہوگا۔ ان زاویوں میں امید پرستی بھی ہے اور مایوسی کا احساس بھی۔ انسان کے لئے سب سے اہم مسئلہ وقت کے تناظر میں آپ اپنی حقیقت اور حیثیت کے ادراک کا ہے۔ یہی تلاش اسے کبھی وقت کے تسلسل کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے کسی ایک سے خود کو مربوط کرنے

پر آمادہ نظر آتی ہے تب بھی وہ اس مسلسل اور نمو پذیر حقیقت کے اولین اور آخری نقطے کے درمیان اپنی جگہ ڈھونڈتا ہے اور اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ اپنی منزل کا نشان کہاں ثبت کرے۔ مراجعت، مستقبلیت اور وجودیت کے متوازی میلانات موجودہ انسان کی اسی کشمکش کا پتہ دیتے ہیں۔

سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی نے بیسویں صدی کے ذہن کو مزید الجھنوں میں ڈالا ہے۔ بلاشبہ سائنس نے انسان کے شعور کی زرخیزی، اس کے خوابوں کی وسعت، مقاصد کے حصول، فکر کی کشادگی اور حوصلوں کی بلندی، اس کی تنظیم اور توانائی میں اضافہ کیا ہے۔ لیکن دوسری طرف اس کی جذباتی زندگی، حقائق اور روحانی سہاروں پر ایک کاری ضرب بھی لگائی ہے۔ سب سے اندوہناک حقیقت یہ احساس ہے کہ اپنی طاقت سے وہ خود کو تباہ کرنے پر بھی قادر ہو گیا ہے۔ یہ احساس، جرم اور ندامت کے احساس میں بدل گیا ہے۔ اب اس شک کی لے بھی تیز ہوتی جا رہی ہے کہ سائنس شاید اتنی غیر جانبدار نہیں رہی، جس کا سے موجودہ سیاست اس کی راہِ عمل کا تعین کرتی ہے اور اس کی قوت کو تعمیر کے بجائے تخریب پر مائل کرتی ہے۔ سائنسی فکر میں خود اعتمادی کی کمی کا ایک سبب اس کی قطعیت پر ایمان کا تزلزل بھی ہے۔ آئن سٹائن نے سائنس کو ایک ایسی جدوجہد سے تعبیر کیا تھا جو حسی تجربوں کی کثرت سے پیدا شدہ انتشار کو منطقی طور پر ایک مطابق الاجزا اصطلاح سے ہم آہنگ کرے، اور ایک ایسے نظام کی تشکیل کرے جس میں واحد تجربوں اور اصولی ڈھانچوں میں اس طرح مطابقت پیدا کی جائے کہ اس کے نتائج انوکھے بھی ہوں اور دوسرے وہ ایک نتیجے پر متفق بھی کر سکیں۔ لیکن سائنسی تجربوں اور دریافتوں کے تواتر نے اس نظام کو بھی جو بظاہر منطقی اور پائدار نظر آتا ہے، بے بساط بنا دیا ہے۔ سائنس کی اس کمزوری کی وضاحت آئن سٹائن نے یوں کی ہے کہ تیز و تند سیلاب یا کسی زبردست طوفان کے ہاتھوں ایک عمارت بری طرح تباہ ہو سکتی ہے، پھر بھی اس کی بنیادیں قائم رہ جاتی ہیں۔ لیکن نئے تجربوں اور علوم کی طرف سے سائنس کی بنیادوں کو ہمیشہ خطرہ لاحق رہتا ہے۔(9) ہائزن برگ نے طبیعیات میں عدم تعین یا غیر یقینیت کا جو نظریہ پیش کیا ہے اس کی فکری بنیاد سائنسی طریق کار کے اسی پہلو پر ہے۔ جس طرح اضافیت کے نظریے نے زمان و مکاں کے ساتھ ساتھ مادے کا تصور بھی بدل دیا اور اس کے اثرات بالآخر بیسویں صدی کی اخلاقیات پر بھی مرتب ہوئے اسی طرح خلیوی جرثومے میں آزاد ارادے کے عنصر کی دریافت نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ انسان کا باطن حالات، معاشرے، تاریخ، مذہب، روایت اور نسلی رشتوں کے جبر کے باوجود آزاد ارادے کی اس قوت سے معمور ہے۔ یہی آزادگی اس کی انفرادیت کا سرچشمہ ہے۔ کوئی بھی بیرونی تسلط

انفرادیت کے جذبے کو کچل نہیں سکتا کیوں کہ یہ ایک حیاتیاتی عمل ہے۔ انفرادتیوں کی پکار اور آویزش ہر چند کہ معاشرے کے نظم وضبط کی راہ میں رکاوٹیں ڈالتی ہے۔ لیکن انہیں کچلنے کے بجائے ان کے اظہار کے لئے ایک سازگار ماحول بنانا ہی بہتر اور مثبت عمل ہوگا۔ انفرادتیوں کی خودمختاری اور خودکاری دوسروں کو ان کی فعلیت کا صحیح یا خاطر خواہ اندازہ نہیں ہونے دیتی۔ اس لئے افراد کی بعض حرکات یا واقعات کی منطق سمجھ میں نہیں آتی۔ حرکات اور واقعات کے بارے میں قیاس اکثر اس لئے غلط ثابت ہوتا ہے کہ ان کے اسباب انفرادیت کے اتفاقی تحرک میں مضمر ہوتے ہیں۔ تخلیقی اظہار میں غیر متوقع کیفیتوں کا اظہار، ابہام، اسرار اور پیچیدگی یا تخلیقی تجربوں کی ندرت کا اصل محرک انفرادیت کا یہی خودکار عمل ہے۔

سائنسی فکر پر اب تک جس تعمیمیت کا غلبہ تھا، بیسویں صدی میں اس کے نقوش دھندلے ہوتے گئے۔ انیسویں صدی تک بنیادی حقیقت مادے سے عبارت تھی اور خیال یا عمل سب اسی سے مشروط ہوتے تھے۔ سائنس کی ترقی کی ضمانت یہ سمجھی جاتی تھی کہ اس نے مادی دنیا میں کون سی مہم سر کی ہے اور اس مہم جوئی میں افادیت کے کیا کیا وسیلے ہاتھ آئے ہیں۔ یعنی سائنس صرف سہولتوں کی دریافت کا نام تھا۔ اسی لئے انیسویں صدی کی فکر میں سائنس کی طرف عقیدت، احسان مندی اور ذہنی مرعوبیت کا جذبہ بہت نمایاں تھا۔ آسائشوں کی فراوانی نے سائنس کے عطیات سے لاتعلق ہو کر اس کی محرومیوں کی طرف نظر اٹھانے کی فرصت ہی نہ دی، اور جس کسی نے ان محرومیوں کی طرف اشارہ کیا اس کی آواز مادی ترقی کی گونج میں گم ہو گئی۔ بائزن برگ کہتا ہے کہ انیسویں صدی میں سائنسی تصور کا ڈھانچہ اتنا سخت اور بے لوچ تھا کہ اس میں انسان کے اندرونی مسائل (مثلاً لسانی مسئلہ جس کا ذہنی اور جذباتی عمل سے گہرا رشتہ ہے) کے لئے گنجائش نہیں نکل سکی۔ انسانی ذہن کا تصور یا روح کا تصور، یا زندگی کا تصور سب اس کے دائرے سے باہر ہیں (10) کیوں کہ انیسویں صدی کا عام جدید ذہن مادی دنیا کا آئینہ خانہ تھا۔ ہر بیرونی عکس کو قبول کرنے پر مجبور اور آپ اپنی شخصیت سے بالکل بے نیاز۔ وہ خارجی مظاہر کے وجود کا اظہار کرنے کی استعداد رکھتا تھا اور ایک مشینی عمل کے مطابق گردوپیش کی دنیا کو منعکس کرتا تھا۔ زندگی ایک طبیعی اور کیمیائی ارتقا سے عبارت تھی جس پر فطرت کا فولادی قانون اور نظام حکمرانی کرتا تھا۔ ڈارون کے نظریۂ ارتقا نے اس طرز فکر کو تقویت پہنچائی تھی اور یہ بتایا تھا کہ "انسان ایک عجیب وغریب مخلوق کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ (اب وہ آدمی نہیں رہ گیا) خیال فاسفورس ہے۔ روح اعصاب کی پیچیدگی کا نام ہے۔ اور اخلاقی تصور انسانی جسم میں شکر کی رطوبت کا اخراج ہے۔" (11) اپنے نظریے کی تشکیل کے ابتدائی دور (Origin of

Species, 1859) میں ڈارون انسانی وجود کے نئے عناصر کے سلسلے میں الجھن کا شکار تھا اور 1857ء میں اس نے کہا تھا کہ میں سوچتا ہوں کہ اس پورے موضوع (یعنی انسانی وجود کی ماہیت) کو نظر انداز کردوں گا، کیوں کہ اس کے ساتھ اتنے بہت سے تعصبات وابستہ ہیں۔[12] تعصبات سے اس کی مراد انسانی وجود کے ان عناصر سے تھی جن کو شاعروں، فلسفیوں اور مذاہب نے موضوع بنایا ہے۔ ڈارون نے اپنے نظریے کو منضبط طور پر پہلی بار ہکسلے کی کتاب "فطرت میں انسان کا مقام" (Man's Place in Nature) کی اشاعت کے آٹھ برس بعد 1870ء میں پیش کیا (The Descent of Man) اس نظریے نے تقلید پرستی کے ماحول میں ایسی [illegible] مقبولیت حاصل کی کہ مذہبی اور قدامت پسند حلقوں کی جانب سے شدید مزاحمت کے باوجود اس نے تاریخ اور ارتقا کی روایت کے سلسلے میں بظاہر تمام مفروضات اور توہمات کا خاتمہ کر دیا۔ اس نے بتایا کہ انسان نہ تو خدا کا فرستادہ ہے نہ کسی فوق فطری قوت کا نمائندہ، اگر وہ فطرت سے برتر آزادی کا حوصلہ رکھتا ہے تو اس کا سبب عطیۂ الٰہی نہیں بلکہ جغرافیائی، طبیعی اور عمرانی ماحول نیز ارتقا کے وہ عناصر ہیں جو اس کی ہیئت وحیثیت کی تعمیر کرتے ہیں۔ ڈارون نے مذہب کے سلسلے میں اپنا رویہ یوں واضح کیا تھا کہ وہ خدا کی ذات کا منکر اس لئے ہے کہ کسی نادیدہ شئے کے بارے میں کوئی رائے قائم کرنے کی وہ اہلیت نہیں رکھتا۔ (یعنی جو نظر نہ آئے اور محض واہمے پر مبنی ہو، وہ بے حقیقت ہے) اسپنسر نے انکار کی اس رو کو ایک ہمہ گیر فلسفے میں اقرار سے قریب لانے کی کوشش کی، اس نظریے کی بنیاد پر کہ بالآخر تمام سائنسی تصورات ایسی حقیقتوں کی ترجمانی کرتے ہیں جنہیں ایک دوسرے سے جوڑا نہیں جا سکتا۔ اسپنسر نے سائنس کی نارسائیوں کا محاکمہ کیا اور مذہب سے اس کا فاصلہ کم کرنے کی جستجو بھی کی۔ اس نے مختلف علوم یا عمل کے دائروں میں بٹی ہوئی دنیا میں ایک مجموعی تصور کی تشکیل یا وحدت کی دریافت پر بھی زور دیا ہے۔ اسپنسر کا خیال تھا کہ سائنس داں کسی بھی شخص کی بہ نسبت اس حقیقت سے زیادہ واقف ہے کہ وہ کچھ بھی نہیں جانتا۔ مادہ ہمیشہ کی طرح پراسرار ہے اور اگر تمام تر ذہنی تفاعل کو حسی اضطراب میں سمیٹا جا سکے، جب بھی سائنس داں اس کیفیت کو بیان کرنے سے قاصر رہے گا۔[13] وہ دنیا جس سے ہم اپنے تجربوں میں دوچار ہوتے ہیں، اس کا بیان کرتے وقت ہمیں ان سوالات پر بھی دھیان دینا چاہئے جن کی روشنی میں کئی تجربے ہمیں غیر ارضی یا ماورائی حقیقتوں کا احساس دلاتے ہیں۔ یہی احساس اس بعید القیاس قوت کا شعور ہے جس پر بقول اسپنسر مذہب کو بنیاد ملتی ہے۔
انیسویں صدی کے معاشرے میں انسان کے حیاتیاتی ارتقا کے نظریے اور آدم کی تخلیق یا انسان کے منصب

کے مذہبی تصور، دونوں کو الگ الگ اپنے عہد کی فکر کے دو مختلف دھاروں کی تائید حاصل تھی قدامت پرست حلقوں کی طرف سے انسان کے مذہبی تصور کی حمایت میں بلا شبہ جذباتی وفور اور عصبیت کو دخل حاصل تھا، لیکن ان کے زاویہء نظر کی توجیہ کا سامان خود ان کے عہد کی فکر نے فراہم کیا تھا۔ ان کے یہاں سائنس کی نارسائی یا سطحیت کے تصور میں بصیرت کی ایک کرن بھی شامل تھی۔ لیکن نئے علوم سے بہرہ ور طبقہ اپنی روشن نظری کے نشے میں اتنا چور تھا کہ اس نے متخالف زاویہء نظر کے تجزیے کو فضول سمجھا اور اس کی انتہا پسندی کے باعث سائنس اور مذہب ایک دوسرے کے حریف بن گئے۔ جدید طبیعیات کا نمایاں ترین کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ماضی کے اس بے لوچ ڈھانچے کو منتشر کیا اور انسان کو ایک ''ریاضیاتی فارمولے'' کے بجائے ایک ''تصور'' کی شکل میں دیکھنے کی سعی بھی کی۔ اب یہ یقین بڑھ رہا ہے کہ انسان کی ذات لامحدود ہے۔ سائنسی تصورات عام طور پر اس حقیقت کے ایک انتہائی محدود حصے کا احاطہ کرتے ہیں'' اور وہ حصے جنہیں اب تک سمجھا نہیں جا سکا ہے، بے پایاں ہیں۔''(14)

ڈارون نے فطری انتخاب (Natural Selection) یا بقائے اصلح (Survival of the fittest) کا جو تصور پیش کیا تھا، اس نے بیسویں صدی میں بالآخر فاشزم یا قوت پرستی کے رجحان کو ایک نظریاتی اساس بھی بہم پہنچائی۔ دو عالمی جنگیں طاقت پرستی کے اسی رجحان کا نقطہء انجام ہیں۔ جنگوں کی ہلاکت میں اضافہ سائنس کی قدرت کمال کا ثبوت بنا۔ یہ خیال بھی عام ہوا کہ تنازع للبقا کا فطری جذبہ جنگ کا جواز ہے، چنانچہ انسان کو ایک جنگ جو، وحشی اور تباہ کار مخلوق سمجھا جانے لگا۔ فطری انتخاب کے تصور میں عام انسانی معاملات سے متعلق بعض پالیسیوں کے بہانے ڈھونڈے گئے، مثلاً وکٹوریائی عہد کے انگلستان میں اقتصادیات اور تجارت میں آزاد مقابلے کی پالیسی یا انیسویں صدی کے اواخر میں فوج کی آمریت اور جسمانی طاقت پر ایمان، جیسے فرانس اور جرمنی کی جنگ (1870ء) میں جرمنی کی فتح کے بعد مطلقیت کے ادبی مسلک کی حمایت بھی حاصل ہوئی اور ادیبوں کا ایک طبقہ سیاسی مقاصد اور مفادات کا علمبردار بھی بن گیا۔ اس حمایت کا جواز یہ پیش کیا گیا کہ سیاست اقوام میں جنگ دراصل فطری انتخاب اور بقائے اصلح کے سائنسی نظریے کا ہی عملی اظہار ہے اور یہ کہ جنگ کے بغیر انسان کی قوتیں پژمردہ اور قومی ترقی کے راستے مسدود ہو جاتے ہیں۔ حوصلوں کو جلا نہیں ملتی اور انسان اپنی شخصیت کا صحیح انکشاف نہیں کر پاتا، یعنی جنگ کا جذبہ انسان کے خمیر میں شامل ہے۔ اس کے برعکس جولین ہکسلے نے سائنسی دلائل کے ساتھ ایک بالکل ہی مختلف نظریہ پیش کیا ہے۔ ایک مضمون (جنگ ایک حیاتیاتی مظہر کی حیثیت سے) میں اس نے

فوجی آمروں اور ماہرین اقتصادیات پر یہ الزام عائد کیا ہے کہ انہوں نے اپنی پالیسیوں کی تصدیق کے لئے حیاتیات سے غلط نتائج اخذ کئے۔ منظم جنگوں کا تصور انسان کے دور تہذیب میں داخل ہونے کے بعد رونما ہوا۔ وہ جنگ کو افراد کے باہمی تصادم یا خونریزی سے متمائز کرتا ہے اور ایک ہی نسل کے افراد میں کسی مسئلے پر قتل کی واردات کو وہ جنگ نہیں کہتا۔ جنگ فطرت کا عام قانون نہیں بلکہ اس سے انحراف ہے۔ اس کی دلیل جولین ہکسلے کے نزدیک یہ ہے کہ تمام مخلوقات عالم میں، جن کی قسمیں لاکھوں ہیں، جنگ جوئی کا عنصر بعض مادی اسباب کے تحت صرف دو نسلوں کے خمیر میں پیدا ہوا۔ یعنی انسانوں، اور چیونٹیوں کی ایک قسم (Harvester Ants) میں۔ یہ جنگ جو چیونٹیاں ان علاقوں میں رہتی ہیں جہاں خشک موسموں میں کھانے کی بہت کم اشیا ان کے ہاتھ لگتی ہیں، چنانچہ حفظ ماتقدم کے طور پر یہ کھانے پینے کا سامان پہلے ہی سے جمع کر لیتی ہیں۔ چیونٹیوں کا دوسرا گروہ ان کا مال غصب کرنے کے لئے ان پر حملہ آور ہوتا ہے۔ اس طرح جنگ ملکیت کے تصور سے وابستہ ہو جاتی ہے۔ بشریات کے ماہروں کا خیال ہے کہ نسل انسانی میں بھی جنگ کی طرف میلان ارتقا کی اس منزل پر رونما ہوا جب تہذیب نے اپنی بساط جمالی اور انسانوں میں دولت یا اسباب حیات کی ذخیرہ اندوزی کی ہوس نے سر اٹھایا۔ (15) یہ ان کی فطرت نہیں تھی، ان کی ضرورت تھی۔ جنگوں کی بنیاد میں ملک و مال کی ہوس اور معاشی اقتدار کے تسلط یا کمزوروں کے استحصال کا جذبہ اب تک اصل الاصول کی حیثیت رکھتا ہے۔ جارحیت کا ایک عنصر انسان کے مزاج میں ضرور شامل ہوتا ہے، لیکن اسے جنگ کی جبلت کہنا اس لئے غلط ہوگا کہ جارحیت کو اظہار کی دوسری سمتوں میں بھی موڑا جا سکتا ہے جو تعمیری اور مثبت ہوں۔ یہ جارحیت قوت حیات یا ان دیکھی دنیاؤں کی تسخیر کے جذبے کی علامت بھی بن سکتی ہے اور اسے جنگ جوئی سے الگ بھی رکھا جا سکتا ہے، بشرطیکہ انسان املاک کی ہوس اور معاشی تحفظ کے تصور سے بے نیاز ہو کر فطری زندگی کی متاع گمشدہ کو پھر سے حاصل کر سکے۔ فطرت سے وابستگی یا تہذیب کی معصومیت کے دور کی طرف واپسی کو اس آرزو مندی کا استعاراتی اظہار سمجھنا چاہئے۔ مادی ترقیوں کی طرف سے بے اطمینانی کا ایک اہم سبب یہ بھی ہے کہ انہوں نے تہذیب کی معصومیت کو صدمے پہنچائے ہیں اور وہ فضا پیدا کی ہے جس میں انسان کی قوتیں جسمانی آسائشوں کے حصول کی کوشش میں صرف ہوتی رہتی ہیں اور رفتہ رفتہ وہ فطری زندگی سے دور ہوتا جاتا ہے، یہاں تک کہ جنگ اور استحصال کی قوتیں اس کی فطری توانائیوں پر غالب آ کر، اس کے وجود کو مسخ کر دیتی ہیں۔

موجودہ معاشرے سے بے زاری کا اظہار بھی وہ اسی لئے کرتا ہے کہ اس معاشرے سے ذہنی

ہم آہنگی پیدا کرنے کا مطلب یہ ہے کہ وہ اپنی انفرادیت سے ہاتھ دھو بیٹھے، یا دوسرے لفظوں میں اپنے وجود کی موت قبول کر لے۔ یہ بے زاری دراصل ایک موت تما زندگی سے بے زاری کا اظہار ہے۔ موت اور زندگی دونوں انسان کے لئے یکساں معنویت اور اہمیت کی حامل ہیں۔ کبھی زندگی اس کے لئے موت سے زیادہ مرگ آسا بن جاتی ہے اور کبھی وہ موت کی حقیقت میں زندگی کے ایک نئے معنی کی تلاش کرتا ہے۔ پروست کا کہنا تھا کہ موت کا تصور اس کے ذہن پر اسی طرح مسلسل حاوی رہا جیسے اپنی شناخت کا تصور۔ اسی لئے فن کو اس نے اذیتوں سے نجات یا زندگی کی دہشت خیزی کی تلافی کا وسیلہ بنانے کی کوشش کی۔ واقعہ یہ ہے کہ موت کا تصور فلسفیانہ تفکر اور تخلیقی تجربے کے مشترکہ مرکزی نقطے کی حیثیت رکھتا ہے۔ سائنس ہو یا انسان کے ذہنی، تہذیبی، مادی اور فنی اظہار کا کوئی اور شعبہ، یہ سب موت کی حقیقت (اور اس حقیقت کے تناظر میں زندگی کی حقیقت) کو سمجھنے، اس ارض سالمیت (دنیا) میں ابدیت کا سراغ لگانے اور اپنے وجود کے معنی متعین کرنے کی کوشش کا پتہ دیتے ہیں۔ یہ موت کا آسیب یا ذہن کی مریضانہ رو نہیں بلکہ وجود کا آسیب ہے جو ایک ناگزیر تجربے کی حقیقت میں وجود کی حقیقت کا جویا ہے۔

پہلی اور دوسری جنگ عظیم کی ہولناک تباہی نے انسان کو اجتماعی موت کے ایک المناک احساس سے دوچار کیا جس کی جڑیں اس کے وجود میں پیوست ہوگئیں۔ اس کی فکر کا نظام بکھر گیا اور کئی ایقانات کو ٹھیس پہنچی۔ اس میں نئے سرے سے اپنی تہذیب کے پورے سفر کا محاسبہ کرنے کی تحریک پیدا ہوئی اور وہ اس نتیجے تک پہنچا کہ ان جنگوں نے کئی قدروں کو بے معنی اور کئی الفاظ کو بے روح کر دیا ہے۔ یہ قدریں اور الفاظ اس کا تہذیبی ورثہ اور ذہنی سہارا تھے اور یہ جنگیں اس کی جبلت کا اظہار نہیں، بلکہ تہذیب کی غلط روی اور اقدار کی شکست کا نتیجہ تھیں۔ یاس پرس کے یہ الفاظ بھی جولین ہکسلے کے نظریے کی تصدیق کرتے ہیں کہ یہ جنگ "مذہب کی جنگ نہیں ہے بلکہ مفادات کی جنگ (ہے)۔ انسانوں کی جنگ نہیں (ہے) بلکہ ایک دوسرے کے خلاف مشینوں کی تکنیکی سرگرمی ہے۔ اور یہ سب کچھ جنگ سے دور رہنے والی (امن پسند) آبادی کے خلاف!

عالمی جنگوں نے انسان کے باطن ہی کو نئے سوالات و مسائل سے دوچار نہیں کیا، اس کی بیرونی دنیا پر بھی دوررس اثرات ڈالے۔ شعر و ادب، فن اور جمالیات کے تصورات میں تبدیلیاں رونما ہوئیں اور شہری معاشرے کی فضا ایک نئے انقلاب سے روشناس ہوئی جس نے اس کی فکر کے زاویے بھی بدل دیئے۔ سیاسی، سماجی، مذہبی اور اخلاقی، ہر سطح پر انسانی رویوں میں نئی جہتوں کے اضافے ہوئے۔

درد سے خالی نہیں ہوتیں۔ اب شامیں مقید نظر آتی ہیں اور دوپہریں ہولناک قتل کے بغیر نہیں آتیں۔[19] شہری تہذیب کا شور شرابہ اپنی سطحی چمک دمک کے باوجود ایک اعصاب شکن بدوضعی کا عکاس ہے اور آوازوں کی لطافت ختم ہو چکی ہے۔ اس صورت حال میں لارنس نے غنائی شاعری کے امکانات کی موت کا اعلان بھی کر دیا اور اسے یہ احساس ہوا کہ بدصورتی کی یورش نے حسن کے سوتے خشک کر دیئے ہیں:

> انگلستان کا حقیقی المیہ، بدصورتی کا المیہ ہے۔ سرسبز وکٹوریائی دنوں میں متمول طبقوں اور صنعت کاروں نے ایک بڑا جرم یہ کیا کہ کاریگروں کو بدصورتی، بدصورتی، بدصورتی (کی تخلیق) پر لگا دیا۔ گھٹیا پن اور بے ہئیت اور بدصورت گرد و پیش، بدصورت مقاصد، بدصورت مذہب، بدصورت امید، بدصورت پیار، بد صورت لباس، بدصورت فرنیچر، بدصورت گھرانے، کاریگروں اور مالکوں میں بدصورت تعلقات......(20)

جمالیات کے ایک نئے میلان کا نقطہ آغاز اس طرز فکر کے پس منظر میں صاف طور پر دکھائی دیتا ہے۔ جنگ جوئی کے فکری جواز کی طرف اشارہ پہلے ہی کیا جا چکا ہے۔ اب جنگ ایک نئی تخلیقی فکر کا جواز بن گئی۔ عالمی جنگوں کی نوعیت گذشتہ ادوار کے سیاسی تصادمات اور خونریزیوں سے یوں مختلف تھی کہ اب سے پہلے اقتدار کی جنگ کا دائرۂ اثر عملی طور پر دو طبقوں (یا افواج) تک محدود رہتا تھا۔ اس کے نتائج سیاسی تغیرات کا سبب ضرور بنتے تھے لیکن عام معاشرتی آب و رنگ میں کوئی بہت بڑی تبدیلی پیدا نہیں ہوتی تھی۔ اسی لئے قرون وسطیٰ کے سیاسی انتشار کے دنوں میں بھی فن کار کے لئے اپنے اندرونی نظم و ضبط کو قائم رکھنا نسبتاً آسان تھا اور وہ شورش کی فضا میں بھی خود کو جذباتی اعتبار سے محفوظ رکھنے یا بیرونی حوادث سے عملاً لاتعلق رہنے پر قادر ہو سکتا تھا۔ سیاسی انقلابات کے باعث اگر تہذیبی نظام میں نئے عناصر کو شمولیت کی راہ ملتی بھی تھی تو اس طور پر کہ یہ نظام اچانک تبدیلی کے بجائے ایک سست رو تبدیلی سے متعارف ہوتا تھا۔ پھر اس کی مدافعت کے لئے مذہبی اور متصوفانہ قدریں موجود تھیں۔ لیکن بیسویں صدی میں واقعات و حالات کی تیز روی اور جنگوں کے نتائج کی ہمہ گیری نے ذہنی اور جذباتی توازن کی حفاظت کے تمام امکانات کو مجروح کیا اور ایسے حالات پیدا کئے کہ اب ''درختوں کے (حسن کے) بارے میں ذرا سی بات چیت بھی جرم محسوس ہوتی تھی کیوں کہ اس کا مطلب یہ تھا کہ بہت سی برائیوں پر خاموشی اختیار کر لی جائے۔[21] یوں ان حالات کے باعث فنکاروں میں سیاست سے نفرت کے اظہار میں مزید شدت

پیدا ہوئی اور انیسویں صدی کے انحطاطی شعرا کی طرح انہوں نے بھی یہ روش اپنائی کہ اس نفرت کے اظہار کے لئے بیرونی حوادث سے خود کو الگ کر کے اپنی ایک الگ دنیا بسالی، جو زمان و مکاں اور اس کے متعلقات سے آزاد، صرف ان کی ذات میں گم تھی۔ اس نفرت کا اظہار انہوں نے اس طرح کیا کہ صرف خیالی یا حسی تجربوں میں اسیر ہو گئے اور یوں بھی کہ مادی مسائل کے سلسلے میں قطعاً خاموشی کو شعار بنا لیا۔ فی الواقع ان کی خاموشی بھی معاشرے کی برائیوں کے خلاف ایک احتجاج تھی۔ بہر حال، پہلی عالمی جنگ ہی وہ واقعہ ہے جس نے مادی ترقی کا سحر پوری طرح منتشر کر دیا اور انسان نے اس شد و مد کے ساتھ باضابطہ طور پر اپنے تہذیبی سفر کی لاحاصلی کے بارے میں سوچنا شروع کیا۔ اپنی ذات اور منصب سے متعلق اس کی خوش عقیدگی کو ٹھیس پہنچی اور اسے خیال آیا کہ اس کی بنائی ہوئی دنیا اس درجہ مکروہ بھی ہو سکتی ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ یے ٹس نے 1916ء کی ایک نظم (ایسٹر 1916ء) میں یہ آواز بلند کی کہ ''سب کچھ بدل گیا، بالکل بدل گیا، ایک دہشت خیز حسن پیدا ہوا ہے۔'' یا 1923ء میں رلکے نے ایک نوحے میں حسن کو دہشت کا آغاز قرار دیا۔[22] یا 1922ء میں ایلیٹ کی نظم ''خرابہ''(The Waste Land) شائع ہوئی یا لی کا بوسیے نے تیس لاکھ کی آبادی والے ایک شہر کے پلان کی نمائش کی اور اس طرح ایک نئی زندگی کا اندوہناک خاکہ پیش کیا۔ اب یہ خواب کہ ادب یا فن کے ذریعہ ایک بہتر اخلاقی، ذہنی اور جذباتی فضا کی تعمیر کے بعد ایک بہتر معاشرے کی تشکیل کی جا سکتی ہے از کار رفتہ نظر آنے لگا اور انسان نے اپنی قوت میں کمزوری کے نقش دیکھے۔ سوشلزم میں اعتماد کی جڑیں سوکھنے لگیں۔ مادی ارتقا کی روشنی میں اندھیرے کا احساس بڑھا اور مہذب شہروں میں دیہاتوں کی طرف واپسی کی پکار سنائی دی۔ بوہیمین ازم کی لہر تیز ہوئی اور گرچہ یہ کہہ کر کہ یہ میلان بے ترتیبی میں مسرت کی جستجو، بدی میں سکون کے خواب اور جنسی اخلاقیات کے زوال میں حصول نجات کی خواہش کے نام پر سماج دشمن خیالات کی اشاعت کر رہا ہے، اس میلان کی مذمت بھی کی گئی، لیکن ''ذہنی کجروی'' کے اس سیلاب پر قابو نہ پایا جا سکا۔ بوہیمین ازم کو ایک فلسفیانہ تصور کی حیثیت حاصل ہو گئی اور اس کے مفسروں نے کہا کہ یہ میلان کھوکھلی قدروں اور مصنوعی زندگی کے خلاف ایک ذہنی احتجاج ہے اور ایک صحت مند، توانا اور مثالی زندگی کا خواب۔ آواں گارد سے متعلق بیشتر تخلیقی نظریوں کی مقبولیت اسی دور میں تیزی سے بڑھی۔ مارکسی اشتراکیت کی ایک رو کو بھی ابھرنے کا موقع ملا اور بوہیمین ازم کے پیروؤں میں کچھ نے خود کو سیاسی انقلاب پسند کہنا شروع کر دیا۔ یہ حلقہ سرمایہ داری کو لعنت سمجھتا تھا اور اس کے تسلط کو ذہنی و اخلاقی اوسطیت کا نتیجہ قرار دیتا تھا۔ سرمایہ دار اس حلقے کی نظر میں انسان دشمن تھے اور احساس سے عاری۔ اس جذباتی اشتعال کے باوجود سیاسی انقلاب پسندوں نے عملی

سیاست سے خود کو دور رکھا۔ اشتراکیت کے اقتصادی تصور سے ان کی دلچسپی صرف ذہنی اور جذباتی تھی۔ یہ لوگ معاشرتی تبدیلیوں کی مخلصانہ آرزو رکھتے تھے لیکن ان آرزوؤں کی تکمیل کے لئے عملی اقدام سے بالعموم گریزاں رہے۔ اقتصادی انقلاب کے نظریے پر ایمان لانے کے بعد طبقاتی جدوجہد کے طور طریقے انہیں عمل کی ترغیب نہ دے سکے۔ پھر بھی، بیسویں صدی کی دوسری دہائی کے ذہنی منظر نامے پر ان حالات نے جو نشانات مرتسم کئے، اس کے نتائج دور رس ثابت ہوئے۔

مجموعی طور پر اس عہد کے تہذیبی تصورات اور مکاتب فکر میں ان نتائج کے طور پر کئی نئی شکلیں سامنے آئیں۔ تخلیقی سطح پر اس اظہار کی نوعیتیں فنی تقاضوں اور صیغۂ اظہار کی شرطوں کے مطابق گرچہ مختلف ہیں، لیکن نئے تہذیبی اور فلسفیانہ افکار نیز تخلیقی تجربوں کے مابین ایک اندرونی ربط کی تلاش مشکل نہیں۔ بعض ادیبوں کے لئے 1914ء کی جنگ کا المیہ ایک ذاتی تجربہ بھی تھا، چنانچہ ان کی تحریروں کو اس المیے نے نئے تناظر دیئے۔ کراسبی نے دوران جنگ میں سرراہ بم کے ایک گولے کو پھٹتے ہوئے دیکھا جب ادھر سے گزرنے والا ایک بچہ اچانک اس تباہی کی زد میں آ گیا۔ اس مشاہدے نے کراسبی کو ہمیشہ کے لئے موت کی ایک آسیبی کیفیت میں مبتلا کر دیا اور بالآخر اس نے خودکشی کر لی۔ اس کے ''زمانۂ جنگ کے خطوط'' (War Letters) میں جنگ کی بربریت اور اس سے پیدا شدہ اعصابی تشنج کے نقوش ایک اندوہناک کہانی مرتب کرتے ہیں۔ 16 اگست 1917ء کے ایک خط میں وہ کسی کلیسا کی بربادی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے: ''وہ تنہا شئے جسے اس تباہی نے مس نہیں کیا صلیب کے بالکل پیچھے یسوع علی السلام کی ایک خوبصورت مورتی تھی۔ اس کے ہاتھ پھیلے ہوئے تھے گویا وہ مجمع سے کہہ رہا تھا کہ'' آؤ اور دیکھو! جرمنوں نے میری عبادت گاہ کے ساتھ کیسا سلوک کیا ہے''۔ (23) رسل نے خودنوشت میں پہلی جنگ عظیم کے دوران اپنی ذہنی کیفیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ واٹرلو سے گزرتی ہوئی فوجیوں سے بھری ریل گاڑیوں کو دیکھ کر اسے عجیب وغریب واہمے گھیر لیتے تھے۔ لندن اسے ایک غیر حقیقی شہر نظر آتا تھا اور وہ یہ محسوس کرتا تھا کہ پل گر رہے ہیں اور ٹوٹ رہے ہیں اور سارے کا سارا عظیم الشان شہر صبح کے دھندلکے میں تحلیل ہوتا جا رہا ہے۔ اس شہر کے باشندے اسے خیالی پیکر دکھائی دیتے اور وہ اس خیال سے حیران و پریشان ہو جاتا کہ یہ دنیا جس میں اس نے اب تک اپنے ماہ و سال گزارے ہیں کہیں صرف خواب تو نہیں۔ (24) کولیٹ کے نام 28 دسمبر 1928ء کے ایک خط میں رسل نے جنگ کے خلاف اپنے ذہنی ردعمل کا اظہار جس جذباتی لہجے میں کیا ہے، اس سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ انسان

کی سوچنے سمجھنے کی صلاحیتیں وحشت اور بے معنی کی فضا میں کس طرح سلب ہو جاتی ہیں یا اس کی فکر کیسے عجیب رخ اختیار کرتی ہے۔ اس خط کا ایک اقتباس یوں ہے:

> ملائم اشیا اس وحشت میں مر جاتی ہیں، اور ہماری محبت کو یہ درد (بہر حال) اپنی زندگی کے لہو کی خاطر جھیلنا ہے۔ میں دنیا سے اور کم و بیش اس کے تمام مکینوں سے نفرت کرتا ہوں۔ میں لیبر کانگریس اور ان صحافیوں سے نفرت کرتا ہوں جو انسانوں کو مرنے کے لئے بھیج دیتے ہیں اور ان باپوں سے بھی جو بیٹوں کے قتل ہونے پر ایک چھپا ہوا فخر محسوس کرتے ہیں، حتیٰ کہ ان امن پسندوں سے بھی (مجھے نفرت ہے) جو اس کی مخالف شہادتیں پانے کے بعد بھی یہ رٹ لگائے ہوئے ہیں کہ انسان فطرتاً نیک خو ہے۔ میں اس سیارے سے اور نسل انسانی سے نفرت کرتا ہوں۔ مجھے شرم آتی ہے کہ میں ایک ایسی نسل (انسان) سے تعلق رکھتا ہوں۔ (25)

رسل کے ان الفاظ سے مترشح نفرت فی الواقع زندگی سے اس کی شدید محبت کا ثبوت ہے۔ بظاہر اس کا رویہ جزییت زدگی اور انفعالیت کا ہے لیکن اس درد میں احتجاج کی ایک سرکش لہر بھی چھپی ہوئی ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد سے موضوعیت کی طرف میلان میں اضافہ ہوا ہے۔ مذہب، نفسیات، ذاتی اور روحانی مسائل سے دلچسپی، مریضانہ داخلیت پسندی کا نتیجہ نہیں بلکہ سائنس کی معروضیت، عقلیت کی سرد مہری اور سیاست کی عدم اخلاقیت کے شور میں انسان کے جذباتی اور اعصابی نظام کی اہمیت کا اعلان ہے۔ اس کے بیزار افعال کی منطقی توجیہہ اس کی تمام تر تعقل پسندی کے باوصف ممکن نہیں ہوئی اور جذبات و اعصاب کے دباؤ کی وجہ سے اس کی فکر و عمل کے کئی مظاہر ایک ناگزیر اضطراری کیفیت کا پتہ دیتے ہیں۔ 1914ء کی جنگ نے ذہنی اقدار اور روایات کے ایک مرعوب کن ذخیرے کی قیمت کم کر دی۔ زندگی کی بے توقیری کے احساس نے انسان میں زندہ رہنے کی لگن تیز تر کر دی۔ اسی لئے موت کا تصور ایک آسیب بن کر اس کے شعور پر حاوی ہو گیا۔ اس نے جب مظاہر کی دنیا میں زندگی کے راستے مسدود دیکھے تو زندگی کے نئے امکانات کی جستجو اسے اپنے وجود کے پر اسرار نہاں خانوں تک لے گئی اور ایک دائم و قائم افسردگی پر مبنی دنیا کے خلاف اس کے غم و غصے کا استعارہ بن گئی۔ رسل نے اپنی زندگی کے سب سے قوی الاثر

جذبات میں انسانیت پر ترحم کے جذبے کا بھی ذکر کیا تھا۔ یہاں وہ اسی انسانیت سے مایوسی اور نفرت کا اظہار کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اس کے افکار کا تضاد نہیں بلکہ مختلف تجربوں کے دوران ذہن کی بدلتی ہوئی کیفیتوں کا اظہار ہے جس میں محبت و نفرت کا جذبہ فکر کی ایک ہی رو سے منسلک ہو جاتا ہے اور انسان کے ذہنی اور جذباتی وجود کی کلیت کا پتہ دیتا ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد یہ احساس تیزی کے ساتھ عام ہونے لگا کہ انسان زوال کے ایک مسلسل تجربے سے گزر رہا ہے۔ اس کی عقلیت اخلاق سے عاری ہے اور اس کی قوت خیر سے محرومی کے سبب خود اس کے لئے عذاب بن گئی ہے۔ لارنس کا خیال تھا کہ عقلیت زدہ معاشرے میں مشینوں کی برتری کے احساس نے انسان کو ایک نئے پاگل پن کا شکار بنا دیا ہے اور اس دیوانگی کے ہاتھوں اس کی تہذیب بد وضع ہوگئی ہے۔ انسان کی شخصیت سکڑ گئی ہے اور ادھوری حقیقتوں کے غلبے نے اس کا چہرہ بگاڑ دیا ہے۔ اس زوال کی نشاندہی 26-1925ء میں نیو یارک سے شائع ہونے والے ایک لٹل میگزین میں یوں کی گئی کہ "ہمارے ذہن افادیت کے شعور سے اس درجہ غلیظ ہو چکے ہیں کہ اب ہم ماضی کے انسانوں کے ان مثالی مقاصد پر قابو پا ہی نہیں سکتے جنہوں نے ہماری تہذیب کے لئے زمین ہموار کی تھی۔ ان کا تصور حیات ہماری بہ نسبت کہیں زیادہ لائق تھا فن، اسٹیج اور صلیب کی روایتی تثلیث کے بجائے اب ہم مشین، دولت اور اکثریتی اقتدار کی نثری تثلیث تک آ پہنچے ہیں۔"(26)

ایسے وقت میں جب ہر قدر شک کی نظر سے دیکھی جا رہی تھی اور ہر امید مایوسی میں بدل چکی تھی اور نئے امکانات کی تلاش پر زور دیا جا رہا تھا، مارکسزم نے اس پورے رویے کو جذباتی، مریضانہ اور داخلی کہہ کر عقل میں ایمان تازہ کرنے کی ترغیب دی اور یہ دعویٰ کیا کہ انسان کے تمام مسائل کا حل اس کے پاس ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مارکسزم ہی وہ واحد فلسفہ ہے جس نے اپنے معیاروں کے مطابق تہذیب کے ایک عملی تجربے کی مثال پیش کی اور بیسویں صدی کے کئی نمو پذیر معاشروں کی تعمیر میں معنی خیز رول ادا کیا۔ مارکس نے اشتراکیت کو ایک سیاسی فلسفے اور اقتصادی پروگرام کی شکل دی تھی۔ اس پروگرام کی تکمیل روس میں 1917ء کے انقلاب کے بعد ہوئی۔ پروگرام کا خواب نامہ مارکس نے مرتب کیا تھا، لینن نے اس کی تعبیر ڈھونڈی۔ مارکسزم لینن ازم کے مبادیات میں جس کی ترتیب کا کام کوسی نن کی نگرانی میں کمیونسٹ پارٹی کے قائدین اور اہل قلم کی ایک جماعت نے انجام دیا تھا، لینن کا یہ قول نقل کیا گیا ہے کہ "مارکس کی تعلیم ہمہ گیر ہے کیوں کہ وہ سچی ہے۔"(27) اس سچائی کا بنیادی فلسفہ جدلیاتی اور تاریخی مادیت

ہے جو دنیا کو اس شکل میں دیکھنے کا دعویٰ کرتی ہے جیسی کہ وہ ہے۔ لینن کا خیال تھا کہ ''کوئی بھی صحت مند آدمی جو پاگل خانے میں نہیں ہے اور جسے عینیت پسند فلسفیوں کی شاگردی کا شرف حاصل نہیں ہوا، بلا ارادہ مادیت پر قائم ہے۔''(28) وہ تمام فلسفے جنہوں نے مادیت کو زندگی کا سنگ نشان تسلیم نہیں کیا اور انسان کے مادی حالات و وقائع سے ہٹ کر اس کی خیالی دنیا میں اس کے وجود کی حقیقت ڈھونڈنی چاہی، مارکسزم کی طرف سے ملامت کا ہدف بنے۔ مارکسزم کے مفسروں کے نزدیک یہ فلسفہ ''روحانی رجعت پرستی کے تباہ کن اثرات کے خلاف ایک کارگر حربہ ہے'' اور ہمیں بتاتا ہے کہ ''موت کے بعد خوشی کی امید عبث ہے۔'' یہ فلسفہ جسم اور روح کی ثنویت کے نظریے کو باطل قرار دیتا ہے اور فلسفیانہ عینیت کے اس تصور کی بھی تردید کرتا ہے کہ دنیا ذہن کی تخلیق ہے۔ وجودیت، مارکسی مفکروں کے الفاظ میں ''ایک خلاف عقل، زوال پذیر اور نہایت رجعت پرست فلسفہ ہے'' اور اس ''روحانی خلاء'' اور ''اخلاقی پستی'' کی طرف اشارہ کرتا ہے جس کی نمود ''بورژوا انفرادیت'' کی مرہون منت ہے۔ منطقی اثباتیت کو مابعد الطبیعیات سے اس کے تصادم کے باوجود، مارکسی مفکر عینی نظریہ کہتے ہیں۔ وجودیت اور منطقی اثباتیت سے قطع نظر، تجربیت، نو حقیقت پسندی، مظہریت اور نتائجیت کو بھی وہ عینیت کے دائرے میں محدود سمجھتے ہیں۔ مابعد الطبیعیات کے قائم رہ جانے کے اسباب وہ یہ بتاتے ہیں کہ سترہویں اور اٹھارہویں صدی میں سائنسی فکر بھی مابعد الطبیعیاتی تھی۔ پھر سرمایہ دار طبقے کے مفکرین کا رویہ، مادی جدلیات کی طرف، ان کے نزدیک ہمیشہ معاندانہ رہا۔

اس ادعائیت کے اسباب بہت واضح ہیں۔ ایک تو یہ کہ مارکس کے پیرو مارکسزم کو ہمہ گیر فلسفہ کہتے ہیں، چنانچہ کسی بھی انسانی مسئلے کو سلجھانے کے لئے وہ کسی دوسرے فلسفیانہ تصور کی ضرورت محسوس نہیں کرتے۔ دوسرے، مارکس کا فلسفیوں پر اعتراض یہ تھا کہ وہ دنیا کی تعبیر پر قانع ہو جاتے ہیں جب کہ اصل سوال اس کو بدلنے کا ہے۔ شاید اسی لئے، بعض مفکر مارکسزم کو باقاعدہ فلسفیانہ نظام کی حیثیت دینے پر رضامند بھی نہیں ہوتے کہ مارکسزم ایک سماجی اور اقتصادی لائحہ عمل پیش کرتی ہے اور محض علمی اور فلسفیانہ تفکر کو ناکافی سمجھتی ہے۔ لیکن یہ بھی ایک نوع کی عصبیت ہے کہ ایک سماجی پروگرام کی قیادت کے سبب مارکسزم کی فلسفیانہ حیثیت کو کلیتاً مسترد کر دیا جائے۔ اس کی خامیوں کا احتساب ضروری ہے اور اس کے ساتھ یہ اعتراف بھی کہ مارکسزم کا اثر زندگی کے کم و بیش ہر شعبے پر پڑا۔ مارکس اول اور آخر ایک انقلابی تھا۔ سائنس بھی اس کے نزدیک تاریخی اعتبار سے ایک انقلابی طاقت تھی۔ مارکس کا نصب العین یہ تھا کہ

سرمایہ دار معاشرے اور اس کے ریاستی اداروں کو ختم کر کے ایک جدید پرولتاری طبقے کی ''خود مختارانہ'' ترقی کے لئے راہ ہموار کی جائے۔ اس مقصد کے تحت مارکس نے ذہنی بغاوت اور نظریاتی جنگ کو بڑھاوا دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بقول اینگلز، مارکس اپنے زمانے میں سرمایہ دار حکومتوں کا سب سے بڑا موضوع بن گیا۔ (29) اینگلز کا خیال ہے کہ جس طرح ڈارون نے عضوی فطرت کے ارتقا کا قانون دریافت کیا، اسی طرح مارکس نے انسانی تاریخ کے ارتقا کے قانون کی طرف توجہ دلائی اور یہ بتایا کہ نوع انسانی کو سیاست، سائنس، فنون اور مذہب کی طرف جانے سے پہلے، لباس، خوراک اور سر چھپانے کی جگہ کے لئے جدوجہد کرنی چاہئے۔ مارکس نے یہ سبق بھی دیا کہ تاریخی تغیرات انسان کے بدلتے ہوئے افکار و اقدار کا نتیجہ نہیں ہوتے بلکہ انسان کی پوری تاریخ دراصل طبقاتی جدوجہد کی تاریخ ہے۔ یہی جدوجہد اس کے خواب و خیال کی سمتوں کا تعین کرتی ہے اور اس کے ہر تفاعل کو (تخلیقی، جذباتی، اعصابی) مادی حقیقتوں سے مربوط کرتی ہے۔

فلسفیانہ تصور کی حیثیت سے مارکسزم کا کمزور ترین پہلو یہی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ہر فکر ایک مخصوص صورت حالات سے غذا پاتی ہے، لیکن اس صورت حالات کے زمانی و مکانی انسلاکات سے آگے بڑھ کر اس کے اصل جوہر کی احاطہ بندی، اس فکر کو بھی وسیع تر معنویت سے روشناس کراتی ہے اور لمحاتی صداقتوں میں آفاقی صداقت کا سراغ لگاتی ہے۔ مارکسزم معینہ مفادات کے اثبات سے آگے ہماری رہبری نہیں کر سکتی۔ طبقاتی جدوجہد کو ذرائع پیداوار کی ترقی کے عبوری دور ہی کے لئے ناگزیر کہا جا سکتا ہے۔ اس دور سے گزرنے کے بعد جدوجہد کی کامیابی کی صورت میں ایک غیر طبقاتی معاشرہ وجود میں آجائے گا جہاں نظریاتی جنگ ہوگی نہ استحصال کے ہنگامے۔ اس مقام تک پہنچنے کا مطلب یہ ہوگا کہ انسان بالآخر ایک ایسے معاشرے کا خواب پورا کر چکا ہے جہاں اس کی اپنی ذات معاشرے میں گم ہو چکی ہے۔ اب وہ ایک سماجی اور اقتصادی وجود کی علامت ہوگا۔

فائر باخ کا قول تھا کہ ''انسان وہ ہے جو کچھ کہ وہ کھاتا ہے۔'' مارکسزم اسی قول کی فلسفیانہ تعبیر و توسیع ہے۔ ہیگل تمام اشیا کی علت العلل ''خیال'' کو سمجھتا تھا، ایسے خیال کو جو انسان سے آزاد اور مطلق ہے۔ لیننؔ اسے ہیگل کے دماغ کی دیومالائی اپج سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ ہیگل نے جدلیات کو فکر کے ارتقا سے تعبیر کیا تھا۔ مارکس نے کہا کہ ہیگل کی جدلیات ''سر کے بل'' کھڑی ہے اور زمین سے اس کا رشتہ غیر فطری ہے۔ یعنی مارکسزم اپنے معینہ سماجی مقاصد کے باعث اپنے دائرۂ فکر کو بہرحال محدود کر لیتی

ہے اور اس تضاد سے بھی نظر بچا جاتی ہے کہ جب ہر خیال مادے سے یا مخصوص انسانی صورت حال سے وجود پذیر ہوتا ہے، تو زمین سے کسی بھی خیال کا رشتہ غیر فطری کیوں کر ہو سکتا ہے۔ پھر اگر انسان کی سرشت کا خاکہ اس کی عملی جدو جہد کی روشنی میں ہی مرتب ہوتا ہے تو انفرادیتوں کے اظہار کی بنیادیں کیا ہوتی ہیں؟ کمیونسٹ مینی فیسٹو میں مارکس کی تعلیمات کا خلاصہ ''ذاتی ملکیت کے خاتمے کی کوشش'' بتایا گیا ہے۔ لیکن کیا ملکیت صرف ٹھوس ہوتی ہے؟ ایسے کئی سوال ہیں جو مارکسزم کے بے مثال تاریخی رول کے باوجود مارکسزم کے دائرۂ فکر سے باہر نکلنے کی دعوت بھی دیتے ہیں۔

مارکس نے تاریخ کو انسانیت کی خود روحالت سے تعبیر کیا تھا۔ اس صورت میں ان ذہنی اور جذباتی مسائل کے وجود سے انکار کا سبب کیا ہے، جو عہد جدید کے انتشار نے پیدا کئے ہیں اور بعض روسی دانشوروں کے یہاں بھی جن کا شعور ملتا ہے۔ تفکر کو اگر کسی طے شدہ مفاد یا مقصد سے وابستہ کر دیا جائے تو فکر کی نوعیت کیا ہوگی؟ وکیلانہ یا فلسفیانہ۔ اسی طرح اگر سبب اور نتیجے میں لازم وملزوم کا تعلق ہوتا ہے تو ہر عمل کے ردعمل کی تمام صورتیں یکساں کیوں نہیں ہوتیں؟ مارکس کے الفاظ میں ''اگر کسی بھی میدان میں ایسی کوئی ترقی جو اپنی ماقبل کی صورتوں کی نفی کرے ممکن نہیں ہوسکتی'' تو پھر مارکسزم ارتقا کے مسلسل عمل کے پیش نظر حتمی اور فیصلہ کن کیوں کر ہوسکتی ہے۔ مارکسی دانشور جدلیات کو داخلیت سے عاری کہتے ہیں لیکن داخلیت کے خصائص کا ذکر کرتے ہوئے یہ بھی کہتے ہیں کہ جدلیات اپنے طالب علم کو حقائق کے بیرونی پہلوؤں کے علاوہ اندرونی پہلوؤں کے مطالعے کی دعوت بھی دیتی ہے۔ یہ اور ایسے کئی مسائل اور تضادات ہیں جن کا جواب مارکسزم فراہم کرنے سے قاصر ہے۔ فلسفیانہ تصور کی اشاعت اور قیام کا راستہ صرف عقلی مباحث ہو سکتے ہیں۔ اسٹالن نے مارکسزم کے عملی تجربے میں مطلق العنانیت کی راہ بھی اختیار کی اور ہر شعبے کو طاقت کے ذریعہ مسخر کرنا چاہا۔ خروشچیف نے اپنے دور اقتدار کے تحفظ کی خاطر خوں ریزی سے بھی دریغ نہیں کیا۔ اپنے استحکام کے لئے اشتراکیت نے حریت فکر کی مخالفت کی اور ہنگری اور چیکوسلواکیہ میں ذہنی بدامنی کو پسپا کرنے کے لئے فوجی کارروائی کو بھی جائز سمجھا۔ پاسترناک اور سول زے نت سن وطن میں اجنبی بن گئے۔ نیو یارک ٹائمز کے ایک نمائندے کو انٹرویو دیتے ہوئے کچھ عرصے پہلے سول زے نت سن نے بتایا کہ اپنی تازہ ترین کتاب، اگست 1914ء میں، اس نے سات سوویت ناشروں کو دکھائی۔ اسے پڑھنا تو دور رہا، اکثر نے اسے ہاتھ میں لینا بھی پسند نہیں کیا۔ (30) اشتراکیت نے انکار کی صلاحیت سلب کرنے کی کوشش کی اور زندگی کو سیاہ وسفید کے متعین خانوں میں تقسیم کرنے پر زور دیا۔ یہ انسان کی

پیچیدگی اور اس کے اندرونی تصادمات کی حقیقت سے روگردانی ہے۔ بیشتر مارکسی مفکروں نے جدلیاتی مادیت کے اصول کو طریق کار کے بجائے ایک فیصلہ کن نظام کائنات مان لیا۔ اس کائنات میں ایسے انکار کے لئے کوئی جگہ نہیں جو اشتراکی نصب العین کے حصول میں مزاحم ہوں یا اس کی جدوجہد میں معاون نہ ہو سکیں۔ اینگلز نے ہر علم کو اضافی کہا تھا۔(31) ایسی صورت میں مارکسزم کی پیشین گوئیوں کا جواز کیا ہو سکتا ہے؟ مارکس اور اینگلز مذہب کو انسان کی بے چارگی کے احساس اور اس کے جہل کا زائیدہ قرار دیتے ہیں لیکن انسانی تعقل کی اس نارسائی کے بھی معترف ہیں کہ انسان اپنی کائنات کے بہت مختصر حصہ کو ہی اب تک سمجھ سکا ہے اور اس کی لاعلمی کے حدود اتنے وسیع ہیں کہ انسان اپنے جہل اور بے چارگی کے جال سے کبھی بھی نکل نہ سکے گا۔ بالفاظ دیگر، مذہب اس کے ذہن کی تاریکی کا نتیجہ سہی لیکن بہر حال اس کا مقدر ہے۔ مارکسزم مذہب کی ناگزیریت کے باوجود چونکہ اسے اپنے سماجی اور اقتصادی پروگرام کی تکمیل میں مانع دیکھتی ہے، اس لئے انسان کی ایک مجبوری سے مفاہمت کے بجائے اس مجبوری کو محض واہمہ کہہ کر انسانی وجود کی کلیت کو مجروح کرتی ہے۔ وہ واہمے کی حقیقت کو نہیں مانتی۔ مارکس نے کہا کہ جہاں متخالف میلانات کا پلہ برابر ہو فیصلہ طاقت کی بنیاد پر ہوگا۔(32) یہ طرز فکر مارکسزم کو خالص فلسفیانہ تصور کے دائرے سے نکال کر اسے ایک سیاسی نظریے کی شکل دے دیتا ہے اور چونکہ ہر سیاسی نظریہ اپنے اثبات اور جواز کے پہلو اپنی ہی حدود میں تلاش کرتا ہے، اس لئے ہر وہ انسانی مظہر جس کا جواز اسے نہ مل سکے، اس کے نزدیک لائق تادیب ہوتا ہے۔ یہ انتہا پسندی پایان کار استالن ازم کی شکست، خود اشتراکی ممالک کے باہمی تنازعات اور مجموعی طور پر مارکسزم کی طرف سے ایک شدید ذہنی ناآسودگی پر منتج ہوئی۔ رسل اپنے سفر روس کے تجربات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے:

> ایک بار ڈالکنڈ نامی ایک سائنسی معالج ادھر اُدھر کی باتوں کے دوران کہنے لگا کہ کردار پر آب و ہوا کا اثر بہت گہرا پڑتا ہے لیکن فوراً ہی اس نے چونک کر خود کو سمیٹ لیا اور بولا: ''واقعتاً ایسا نہیں ہے۔ کردار پر صرف معاشی حالات اثر انداز ہوتے ہیں۔'' میں نے محسوس کیا کہ ایک پھسلواں اور محدود فلسفے کے مفاد کی خاطر ہر وہ شئے تباہ کی جا رہی ہے جسے میں انسانی زندگی میں قدر کا مستحق سمجھتا ہوں، اور اس عمل میں لکھو کھا انسانوں پر ناقابل بیان کلفت کا بار ڈالا جا رہا ہے۔ روس میں گزرنے والے ہر دن کے ساتھ میری دہشت بڑھتی گئی، حتیٰ کہ میں نے

متوازن فیصلے کی تمام قوتیں کھودیں۔(33)

انسانی جبلت اور انفرادیت پسندی کے سبب سے، اس کے غیر متوقع مظاہر کے خوف نے مارکسزم کے پیروؤں کی خود اعتمادی کو سخت صدمے پہنچائے۔ جبلی اور ذاتی اظہار کے احتساب کا سبب اپنی ہمہ گیری اور مطلقیت میں کمزوری کا یہی وزدیدہ احساس ہے۔ رسل کی خودنوشت کا ایک اور اقتباس دیکھیے:

> اپنے طور پر میں نے روس میں جو وقت گزارا وہ ایک مسلسل اور روز افزوں خواب جیسا تھا۔ میں نے اپنی مطبوعہ تحریروں میں وہی کچھ کہا ہے جو مجھے سچائی کے عکس کی صورت میں دکھائی دیا۔ لیکن میں نے اس مکمل دہشت کے احساس کو ظاہر نہیں کیا ہے جو وہاں کے دوران قیام میں مجھ پر حاوی تھا۔ بے رحمی، افلاس، بے اعتباری، ایذا رسانی اس فضا میں رچی ہوئی تھی جس میں ہم سانس لیتے تھے۔ ہماری گفتگو کی بلاشبہ جاسوسی ہوتی تھی۔ آدھی راتوں کو گولیاں چلنے کی آوازیں سنی جاسکتی تھیں اور یہ اندازہ لگایا جاسکتا تھا کہ تصور پرستوں کو قید خانوں میں ہلاک کیا جارہا ہے۔ وہاں مساوات کی ایک منافقانہ نمائش ہوتی تھی۔ ایک موقع پر چار سراسیمہ اشخاص پیٹروگراڈ میں مجھ سے ملنے کے لئے آئے۔ گدڑیاں پہنے ہوئے، دو ہفتے کی بڑھی ہوئی داڑھی، غلیظ ناخن اور الجھے ہوئے بال، وہ روس کے چار ممتاز شاعر تھے۔ ان میں سے ایک کو حکومت سے یہ اجازت ملی تھی کہ شعری آہنگ کے اصولوں پر تقریریں کر کے روزی کمائے۔ اس کی شکایت یہ تھی کہ اسے یہ مضمون مارکسی نقطۂ نظر سے پڑھانے کا حکم دیا گیا تھا اور وہ یہ سمجھنے سے قاصر تھا کہ آہنگ کے مسئلے میں مارکس کہاں داخل ہوسکتا ہے۔ (34)

ظاہر ہے کہ انسانی عمل کی نوعیت اور اس کا سلسلہ صرف اجتماعی مقاصد کا پابند نہیں ہوسکتا۔ لیکن مارکسزم کا نصب العین اپنی کامیابی کے لئے ہر انسانی توانائی کو ایک ہی رخ پر موڑتا ہے۔ رسل نے روس میں انسان کی جذباتی زندگی، اس کے احساس تنہائی اور اعصابی اضطراب کی طرف سے عام بے نیازی کی سخت تنقید کی ہے۔ لینن سے ملاقات ہونے پر لینن کے ذہنی حدود، (اس سے لینن کے سماجی کارنامے کی

قدر و قیمت کم نہیں ہوتی) اور اس راسخ العقیدگی کے باعث ہر شعبہ، فکر میں اس کی قیادت کی طرف سے بے اطمینانی اور شک کا اظہار بھی رسل نے کیا ہے۔ ان حقائق کے باوجود، روس کے مخصوص سماجی حالات میں اشتراکی حکومت کے قیام کی رسل نے حمایت کی ہے۔ ''دستوئیفسکی کے کرداروں سے اسی صورت میں نمٹا جا سکتا تھا'' (رسل کا خط آٹولن ماریل کے نام 25 جون 1920ء) نظم و نسق کے قیام یا سماجی فلاح کے پیش نظر یہ محتسبانہ رویہ خواہ کتنا ہی کارآمد کیوں نہ ہو، فکر کی آزادی پر ضرب لگا کر کوئی فلسفیانہ تصور اپنی بقا کا ضامن نہیں ہو سکتا۔ آٹولن ماریل کے نام متذکرہ خط میں رسل کا یہ جملہ بھی شامل ہے کہ ''روس فنکاروں کا ملک ہے اور معمولی کسان تک فن کے آداب سے واقف ہیں۔ حکومت ان سب کو صنعتی بنانا چاہتی ہے۔'' اپنے وجود کے امکانات سے انسان اپنی انفرادیت کی پرورش کرنے کے بعد ہی متعارف ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں کوئی بھی منصوبہ یا تنظیم بہت دور تک اس کی رونمائی نہیں کر سکتی۔

مارکسزم ایک تصور حیات ہی نہیں نظام حیات بھی ہے جس نے کم و بیش ہر شعبے میں زندگی کے آداب کا ایک نیا خاکہ پیش کیا۔ دولت کی منصفانہ تقسیم اور زندگی کے بعض بنیادی مسئلوں کی اہمیت کا شعور عام کیا لیکن جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے مارکسزم ہمہ گیری کے دعوؤں کے باوجود انسانی مزاج کے کثیر الابعاد مطالبات کے ساتھ یکساں طور پر انصاف نہیں کر سکی۔ انسان کے معاشی مسائل کو اس نے اتنی اہمیت دی کہ دوسرے کئی مسئلے اس کی گرفت سے نکل گئے اور ان کا کوئی مؤثر حل مارکسزم کے نظام فکر سے حاصل نہیں کیا جا سکا۔ انسان خود کو بھی بدلنا چاہتا ہے اور اپنے ماحول کو بھی اور اس جدوجہد میں جب بھی اس کا سابقہ ناکامی سے پڑتا ہے، اسے اپنی قوت کے حدود کا احساس ہوتا ہے۔ ناکامی کی اس تلخی کو کم کرنے کے لئے وہ عقیدے کی ضرورت بھی محسوس کرتا ہے کہ غیر مادی طاقتوں کے ذریعے اپنی کمزوری کی تلافی کر سکے اور ذمہ داریوں کے بوجھ کو اٹھانے کے قابل ہو سکے۔ یاس پرس کے خیال میں تو انسان عقیدے کے بغیر زندہ رہنے کی اہلیت ہی نہیں رکھتا۔ مارکسزم کی رجائیت پرستی نے اس کے پیروؤں کی نظر میں مارکسزم کو عقیدے کا بدل ثابت کرنے کی کوشش کی اور سائنسی عقلیت کا سہارا لے کر مذہبی عقائد کی مہملیت کو بے حجاب کیا۔ عقلیت کے حملے واقعتاً اتنے سخت تھے کہ مذہبی عقیدے کو مدافعانہ رویہ اختیار کرنا پڑا اور تعلیم یافتہ افراد کے ایک بڑے حلقے میں لامذہبیت نشان امتیاز سمجھی جانے لگی۔ سیکولرازم یا ایک نئی انسانیت پرستی کے تصور نے مذہب کی فرقہ وارانہ تقسیم اور روایتی عقاید پر کاری ضرب لگائی۔ چنانچہ بیسویں صدی میں عالمگیر حلقۂ اثر رکھنے والے مفکروں میں اکثریت ایسے لوگوں کی ہے جو مذہب کو نئے انسان کے لئے نہ صرف

غیر ضروری بلکہ شخصیت کے آزاد نشوونما کے لئے اسے ہلاکت خیز بھی بتاتے ہیں۔ بعض اس بحث سے بے نیاز دکھائی دیتے ہیں، لیکن ان کے نظام افکار میں مذہب کے لئے کوئی گوشہ بھی نہیں ملتا۔ ان کی طرف سے عام دلیل یہ دی جاتی ہے کہ سائنس اور عقلیت نے ذہنی توانائی کے ایک ایسے راسخ اور متین شعور کی تربیت کی ہے جس کے سامنے انسان کے مابعد الطبیعیاتی اور اخلاقی واہمے ٹھہر نہیں سکتے۔ وہ اس توقع کا اظہار کرتے ہیں کہ یہ شعور بالآخر اس مقام تک لے جائے گا جہاں روحانی آسودگی کے علاقوں پر ذہنی فاتحوں کی ایک نئی نسل حکمرانی کرے گی۔ لینن نے بھی یہی خواب دیکھا تھا۔ لیکن مارکس مذہب کو افیون کہنے کے بعد بھی اس سلسلے میں زیادہ حقیقت پسند تھا کہ اس نے انسانی معاشرے سے مذہب کے مکمل اخراج کو انسان کی نفسیاتی اور ذہنی مجبوریوں کے تحت ناممکن بھی قرار دیا۔ چنانچہ تعلیم یافتہ طبقے میں ایسے افراد کی کمی نہیں جن کے نزدیک انسانی شعور و عمل کی نارسائی، اس کے روحانی مطالبات اور نفسیاتی ضرورتوں کے پیش نظر، مذہب سے وابستگی کا میلان عقل کی برکتوں کے اعتراف کے بعد بھی نامناسب یا بے بنیاد نہیں ہے۔ البتہ اس فرق کو سامنے رکھنا ہوگا کہ اب مذہب کے شعائر سے زیادہ اس کے فلسفیانہ پہلو پر توجہ کی جانے لگی اور ہر چند کہ کسی مصنوعی تقسیم کے ذریعہ مذہب کے ترکیبی عناصر اور اس کے فلسفیانہ تصور کو ایک دوسرے سے قطعی طور پر الگ کرنا دشوار ہے، پھر بھی اس دشواری پر قابو پانے کے لئے مذہب کی نئی تقویم سے مدد لی گئی اور عقاید کی نئی تعبیر و تفسیر کے ذریعہ نئے انسان کے متشککانہ رویے، حتیٰ کہ اس کی لاادریت کا جواب فراہم کرنے کی کوششیں بھی کی گئیں۔ مذہب سے احتساب کے عنصر کو ایک حد تک نکال دیا گیا۔ اور اس کی راحتیت میں تفکر کے گوشے ڈھونڈے گئے۔ اجتماعی کثرتیت کے بجائے انفرادیت پر زور، خارجی زندگی کی آرائش سے زیادہ روحانی آسودگی کی تلاش، مادی حقائق کی ناگزیریت کے باعث ان کی اہمیت کو کم کرنے پر توجہ، دنیا میں رہ کر دنیا سے بے نیازی کے آداب، اور وسائل آگہی کی جبریت اور وسعت کے پیش نظر خود فراموشی اور من میں ڈوب کر سراغ زندگی پانے کی جستجو نے، ایک نئی مذہبیت کے لئے راہ استوار کی۔ سوسن سونٹیگ نے اس ضمن میں ایک معنی خیز پہلو کی طرف اشارہ کیا ہے کہ اب مذاہب کو ایک مذہب میں منتقل کر دیا گیا (یعنی ان کے باہمی امتیازات نظر انداز کر دیئے گئے) ٹھیک اسی طرح جیسے مختلف ادوار کی مصوری اور سنگ تراشی کو "فن" کا عمومی نام دے دیا گیا۔ نئے انسان کے لئے مذہب کا عجائب گھر فن کے نئے شائق کی دنیا سے مماثل ہے، جو تاریخی، جغرافیائی، قومی یا مذہبی حد بندیوں سے انکار کرتا ہے اور فن کے آفاقی ذخیرے میں جو بھی شئے اس کے دل و نگاہ کا مرکز بنتی ہے، اسے چن لیتا

ہے، کیوں کہ اس کی وابستگی اپنی ذات سے ہے اور وہ صرف اپنی نظر کو رہ نما بنانا چاہتا ہے۔(35) اسی لئے بیسویں صدی کی نئی مذہبیت میں مختلف العقائد افراد کے اشتراک کی نئی صورتیں ملتی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ایک منظم مذہب کا تصور مقبولیت کا امکان کھو چکا ہے لیکن مذہب کے جو اندازے لگائے گئے تھے وہ بھی آخر کار غلط ثابت ہوئے۔ 1914ء کے بعد عقیدے کی تجدید نئے انسان کی فکر کے ایک نئے بُعد کا پتہ دیتی ہے۔ اس بُعد میں گذشتہ صدیوں کی مذہبی نشاطیت کا نشان نہیں ملتا، نہ اس کا اشارہ عقبیٰ کی طرف ہے۔ اس کا روشن ترین نقطہ وجود کی مرکزیت کا اثبات ہے جو انسان کو کسی ماورائی مقصد کا وسیلہ بنانے کے بجائے اسے اپنی ذات میں ایک مقصد اور حرف تکمیل کے طور پر دیکھتا ہے۔ اب من دتو کے مکالمے میں خدا ایک بالکل دوسری واحد فردیت کی حیثیت رکھتا ہے اور اس کے رسمی احکامات کو اپنے وجود کی مسابقت یا اولیت کے تصور سے ہم آہنگ کرنا مشکل دکھائی دیتا ہے۔ اس نئی مذہبیت کو روایتی اخلاقی بیداری کے بجائے ایک نئی روحانیت کا ادراک اور اس ادراک کی روشنی میں وجود کی حقیقت کا ایک نیا شعور کہا جا سکتا ہے۔

مارکسزم نے دراصل اس خلاء کو پر کرنے کی کوشش کی تھی جو منظم مذاہب کی عدم مقبولیت نے پیدا کیا تھا لیکن اس سے بالآخر اس کلیت کو راہ ملتی ہے جس کے پیش نظر موت کی حقیقت اس سے زیادہ نہیں رہ جاتی کہ وہ لوگ جو جسمانی طور پر از کار رفتہ ہو چکے ہوتے ہیں، جوان ہوتی ہوئی نسل کے لئے جگہ خالی کر دیتے ہیں یا نوجوان قومی اور نظریاتی مقاصد کے لئے خود کو فنا کر دیتے ہیں۔ یہ زاویہ نظر موت کو ایک حیاتیاتی یا سماجی تجربے تک محدود کر دیتا ہے اور اس تجربے کی فلسفیانہ اور جذباتی قدر و قیمت کو تقریباً مسترد کر دیتا ہے۔ لیکن انسانی زندگی کا ہر عمل، وہ سوچنا ہو یا جسمانی فعلیت آخری لمحے تک اس معمے میں الجھا رہتا ہے اور موت کے معنی میں زندگی کے معنی کی کھوج لگاتا ہے۔ پہلی جنگ عظیم میں اجتماعی موت کے مظہر نے، سیاسی اور سماجی نظریوں کی آمریت کے سامنے انفرادیت کی شکست کے تصور کے باعث، اس مسئلے کی اہمیت میں مزید اضافہ کر دیا۔ مذہبی فکر کی مدد سے انسان نے اس تضاد پر بھی قابو پانے کی کوشش کی جو فرد اور اس کی اجتماعی کائنات کے درمیان قدم قدم پر رونما ہوتا تھا۔ یونگ کہتا ہے:

> مذہبی شعور اس وقت بیدار ہوتا ہے جب ہم انسانی زندگی کی بساط پر تضادات کا ایک جال پھیلا ہوا دیکھتے ہیں۔ (ایسی صورت میں) ہم محفوظیت کا احساس اس وقت تک پیدا نہیں کر سکتے جب تک کہ ان تضادات پر محیط کسی حقیقت تک نہ پہنچ سکیں۔(36)

یہ مختلف الانوع اور متصادم حقیقتوں میں ایک اندرونی ربط کی جستجو کا عمل بھی ہے۔ بیسویں صدی میں مشرق کی مذہبی فکر سے والہانہ شیفتگی اور اس کی تجدید کا اصل سبب یہی ہے کہ مشرق میں حقیقت یا مظاہر کے تمام درجات ایک ہی بنیادی حقیقت سے منسلک تصور کئے گئے ہیں۔ چنانچہ کثافت کے بغیر لطافت کا جلوہ سامنے نہیں آتا اور عالم کثیف کے پست ترین درجات بھی بالآخر اسی حقیقت اولیٰ سے ہم رشتہ ہو جاتے ہیں جو مجسم خیر اور نور ہے۔ سائنسی عقلیت اس حقیقت کا حجاب بن گئی تھی، اس لئے بیسویں صدی کی مذہبی فکر نے اس حقیقت کو انسان کے حال سے اور حقیقت سے انسان کے رشتے کو اس نے ماضی سے تعبیر کیا اور مستقبل کی طرف سرگرم سفر انسانیت کو اپنے ماضی کی طرف دیکھنے کی دعوت دی۔ مشرق اس ماضی کی عظمت تھی۔ نطشے کا قول ہے کہ اس نے بہت جلد یہ محسوس کر لیا تھا کہ روحانی طور پر صرف حال میں زندہ رہنا بے معنی ہے اور روحانی زندگی کے استحکام کے لئے ماضی سے اپنا تعلق مضبوط کرنا ضروری ہے۔ اشپنگلر نے بھی وحی و الہام کی خاطر مشرق ہی کی طرف واپسی کا مشورہ دیا تھا اور یہ چاہا تھا کہ عقل گزیدہ مغرب مشرق کی ہزار ہا برس کی پروردہ دانش میں اپنی نجات کا راستہ تلاش کرے۔ مستشرقین اور مغربی ادیبوں کا ایک خاصا بڑا حلقہ انیسویں صدی میں بھی مشرقی علوم کی بازیافت اور مشرق کی فکری نیز تخلیقی اقدار کی تعیین نو کے لئے کوشاں تھا۔ پچھلے باب میں یہ مسئلہ تفصیل کے ساتھ زیر بحث آچکا ہے۔ مستشرقین کی مساعی نے مشرق کو اپنی عظمت رفتہ کا ایک نیا شعور بخشا۔ بیسویں صدی میں یہ رجحان اور تیزی سے بڑھا اور اس کے ذریعہ مغربی تہذیب کے سطحی احساس تفاخر میں توازن پیدا ہوا۔ یہ دراصل تہذیب انسانی کی گمشدہ کڑیوں کو پھر سے پانے اور ایک عالمگیر تہذیب کا خاکہ مرتب کرنے کی آرزو تھی جس میں انسانی فطرت کے تضاد یا جذبہ وفکر کی کش مکش کو کم کیا جا سکے۔ تہذیب کو ملکی اور قومی اور نسلی حدود سے نکال کر تیزی کے ساتھ سمٹتی ہوئی دنیا میں ایک وسیع تر تناظر دیا جا سکے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مغرب میں مشرق اور علی الخصوص چین، جاپان اور ہندوستان کی مذہبی اور فکری روایت کو سمجھنے اور اسے نئے انسان کی افتاد طبع سے، جو بیک وقت مشرق و مغرب کی آماجگاہ یا دوسرے لفظوں میں مادے اور روح کا نقطہ اجتماع ہے، ہم آہنگ کیا جائے۔ ییٹس نے اپنشدوں کا بالاستیعاب مطالعہ کیا تھا اور اوتار یا روح کے دوسرے جنم کے تصور سے متاثر تھا۔ ٹیگور کے لئے اس کی پسندیدگی کا سبب یہ تھا کہ ٹیگور کی وساطت سے مشرق کی روح کے بعض گوشے اس پر منور ہوئے تھے۔ اسے گیتا نجلی کا مسودہ ملا تو کئی دنوں تک سفر وحضر میں اسے ساتھ لئے رہا اور خود اس کے الفاظ میں "اس مسودے کو ریستورانوں میں یا آمنی بسوں میں

سر بسجود ہو گیا۔ فاشزم نے اسے صرف نسلی امتیاز اور دشمنوں کے لئے ایک مشترکہ نفرت کے احساس تک پہنچایا ہے۔ ماری تین کا خیال ہے کہ ان حالات کے تحت جو ذہنی اور معاشرتی فضا پیدا ہوئی اس میں اپنی تلاش کی ہر کوشش انسان کے لئے لا حاصل ہو گی۔ اپنے آپ کو پانے کے لئے وہ آفاق کو درہم برہم کرنے پر تلا ہوا ہے۔ اور بالآخر چند کھوتے (نقلی چہرے) اس کے ہاتھ آتے ہیں جن میں موت چھپی ہوئی ہے۔(54) اس المناک حقیقت سے چھٹکارا پانے کے لئے ماری تین نے بھی بارتھ کی طرح ایک نئی انسان دوستی کی تبلیغ کی ہے جو قوت کو خیر سے، خواہش کو قناعت سے اور رفتار کو اعتدال سے ہمکنار کر سکے۔ ماری تین اور بارتھ کے نزدیک یہ انسان دوستی مسیحی عقیدے میں یقین سے پیدا کی جا سکتی ہے۔ مشرق و مغرب کی معاصر مذہبی فکر میں ایسے میلانات بھی سامنے آئے جو واضح طور پر اپنے عقیدے کی رہبری میں مسائل کا حل ڈھونڈنے کی بات کرتے ہیں۔ چنانچہ مشرقی اور مغربی ادبیات میں ذاتی عقاید سے وابستگی کی مثالیں بھی وافر ہیں۔ لیکن مجموعی اعتبار سے ذاتی عقیدے کو بھی اپنے مسلک کی تبلیغ واشاعت کے بجائے آفاقی صداقتوں کے اظہار وانکشاف کے لئے استعمال کیا گیا اور اسے ایسے تخلیقی اور فنی عقیدے کی شکل میں پیش کیا گیا کہ مخصوص عقائد سے وابستگی کے بغیر بھی انہیں ذہنی اور جذباتی سطح پر تسلیم کیا جا سکے۔

اساطیر اور دیومالا سے دلچسپی بھی نئی مذہبیت کی کشادگی اور وسعت کی مظہر ہے۔ یہ عقلیت کے استدلال کے خلاف تخیل کے احتجاج کی علامت بھی ہے۔ حقائق کی تسہیل کے پیش نظر سائنس ہر معمے کو زینہ بہ زینہ تسلسل کے آئینے میں دیکھتی ہے اور ہر پیچیدگی کو اتنا واضح کر دیتی ہے کہ اسرار کا عنصر اس میں سے غائب ہو جاتا ہے۔ نتیجتاً اس پیچیدگی کی کشش ذہن کے لئے تو باقی رہ جاتی ہے، تخیل کو متوجہ نہیں کر پاتی۔ مارکس کا خیال تھا کہ تمام اساطیر کی حکمرانی فطرت کی طاقتوں پر محض عالم خیال میں اور خیال (تخیل) ہی کے ذریعہ قائم ہوتی ہے اور جب انسان (عقل کی مدد سے) ان طاقتوں کو مغلوب کر لیتا ہے، اساطیر خود بخود غائب ہو جاتی ہیں۔(55) یعنی اساطیر کا سحر صرف تخیل کی بازی گری ہے اور تخیل فطرت کی طاقتوں کے محاکمے کے بعد بھی ایک کیفیت ذہنی ہی کا نام ہے۔ سوسین لینگر نے فلسفے کے نئے آہنگ (Philosophy in a New Key) کی بنیاد ہی اس نظریے پر رکھی ہے کہ اساطیر و علامات گرچہ عمل کا بدل نہیں ہیں، لیکن انسانی ذہن کی ایک بنیادی ضرورت کی تکمیل کرتی ہیں، چنانچہ ذہنی سرگرمی سے ہمیشہ منسلک بھی رہتی ہے۔ کیسرر کا خیال تھا کہ انسان ایک علامتیں خلق کرنے والا جانور ہے۔ سوسین لینگر علامت کو غیر حقیقی نہیں سمجھتی اور انہیں ایسے حقائق کی جستجو کا وسیلہ قرار دیتی ہے جو رسمی الفاظ کی گرفت سے

ماورا ہیں۔ علامت ان حقائق کے عقلی اور ادراکی وجود کا محاصرہ کرتی ہے۔ علامت اسطور کا مواد تیار کرتی ہے۔ اپنے تخیلی انسلاکات کے باعث اساطیر کا مسئلہ بھی مذہبی فکر کے عمل سے ایک اندرونی رابط رکھتا ہے۔ یہ انسان کے باطن کا ایک ناگزیر حصہ ہے۔ انسان نے تعلم اور اکتساب، تجزیے اور مطالعے کے سفر میں جن سری پہلوؤں کو واہمہ سمجھ کر نظر انداز کر دیا تھا، انسانی تخیل نے دوبارہ انہیں ڈھونڈ نکالا۔ بیسویں صدی میں تخیل کی حقیقت کے اعتراف نے اساطیر کو پھر سے زندہ کیا اور عصری تجربات کے اظہار کے لئے اساطیری علامتوں سے اس لئے کام لیا گیا کہ مانوس صیغۂ اظہار کی یک رنگی سے چھٹکارا مل سکے۔ ذہنی اور جذباتی زندگی ایک علامتی عمل ہے اور اسطور سازی ذہن اور جذبے کی فعالیت کا نتیجہ۔ تاریخیت کے نئے تصور نے انسان وعلامتی تبدل کے ذریعہ ان حقیقتوں کا بھی زندہ تجربہ دیا جو بظاہر ماضی کا حصہ بن چکی تھیں۔ یہ اس کی نفسیاتی ضرورت بھی تھی۔ فرائڈ کا قول ہے کہ پری کتھائیں بھی انسان کے خواہشاتی تفکر کی ایک قسم ہیں۔ ذہنی بلوغت ان میں خواہ یقین نہ پیدا کر سکے، تاہم ان کی دلچسپی عام، پائدار اور مستقل ہے۔[56] یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ خواہشاتی تفکر جن غیر مادی پیکروں کی تخلیق کرتا ہے، ان میں یقین کے بغیر دلچسپی کیوں کر برقرار رہ سکتی ہے۔ البتہ اس یقین کی نوعیت استدلالی نہ ہوگی۔ سریت کی طرح تخلیقی اور وجدانی فکر بھی اپنی زائیدہ حقیقتوں میں یقین رکھتی ہے۔ اساطیر پر اسرار صداقتیں ہیں، ''تاریخی واقعات'' جو انسان کے اجتماعی لاشعور کے ساتھ اس کے شعور تک پہنچے۔ ان میں وہ جلال اور متانت ہوتی ہے، جو آسمانی صحیفوں سے مخصوص ہے۔ انسان کے تہذیبی سفر کی اولین منزلیں، اس کے خواب، اس کے حوصلے، اسکی امیدیں اور اندیشے فطرت سے اس کی لاگ اور لگاؤ، اس کی شادمانیاں اور کامرانیاں، اس کے اسرار واقدار، اس کے رسوم وافکار اور اس کے وسائل اظہار کا ایک جہان معنی اساطیر میں آباد دکھائی دیتا ہے۔ اساطیر کی دنیا ایک علامتی دنیا ہے، اس لئے زمان ومکان کے قیود سے آزاد اور جاوداں۔ یہاں ہر لمحہ ابدیت سے ہمکنار اور ہر واقعہ ایک لازوال حقیقت سے مربوط نظر آتا ہے۔ انسان کی حیاتیاتی ضرورتوں اور اس کے شب و روز کے مشاغل کی تھکا دینے والی یکسانیت اساطیر میں انوکھے پن کی جستجو کرتی ہے اور اس طرح خود کو تازہ دم رکھتی ہے۔ اساطیر یا اساطیری اظہار میں علامتوں کے پیچھے حقائق و معانی کے جو نقوش چھپے ہوئے ہیں ان کا تجزیہ فلسفے کا اور ان کی جمالیاتی قدر و قیمت کا تعین ادبی تنقید کا کام ہے۔ اساطیر افسانے ہیں لیکن انسان کے وجدانی اور تخلیقی تجربوں پر مبنی۔ ان کے تاریخ ہونے کا جواز یہی ہے لیکن ان کے اسی امتیاز کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ عام تاریخی واقعات کی طرح یہ

محض گذشتہ کا حصہ نہیں ہوتیں، اساطیر تخیل کا نتیجہ بھی ہیں اور اس کی ایک صورت بھی جو کوائف اور حسی تجربوں کو تجسیمی وحدتوں میں ڈھال کر کائنات کے اسرار کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہے۔ بشریات کے علما نے اساطیر کی اساس فطری مظہر کو قرار دیا ہے، چنانچہ بعضوں کے نزدیک اساطیر کا مرکز چاند ہے۔ بعض سورج کو اساطیر کا مرکزی نقطہ سمجھتے ہیں۔ فرائڈ کو اساطیر کی ہر علامت میں جنسی جبلت کا اظہار نظر آیا۔ غرضیکہ اساطیر محض ذہنی مفروضے نہیں اور انسان کے احساس خیال اور شعور کا حصہ بھی بن جاتی ہیں اور ان کا مسلسل عمل بھی۔ یہ بے معنی بھی نہیں ہیں البتہ ان کے معنی تک پہنچنے کے لئے شعری منطق سے مدد لینی ہوگی۔ تخلیقی عمل اور اظہار کی طرح اساطیر کو بھی اس وقت تک اچھی طرح سمجھا نہیں جا سکتا جب تک کہ نثری استدلال کی گرفت سے ذہن کو آزاد اور الفاظ و علامات کے تمام امکانات کی چھان بین نہ کر لی جائے کیوں کہ جس طرح تخلیقی عمل یا تخیل کی ہئیت اور جہت متعین نہیں ہوتی، اسی طرح اساطیر کے معنی بھی محدود اور قطعی نہیں ہوتے۔ سوسین لینگر نے اساطیر اور اساطیری اظہار کے اسی پہلو کے پیش نظر فرائڈ کے نقطہ نظر سے اختلاف کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ''جب تخلیقی تخیل کی یہ عہد آفریں کامیابی (اساطیر) صرف ایک موضوع یا علامت تک محدود نہیں رہ سکتی اور جب ایک بار ہم یہ محسوس کر لیں کہ قدرت کے نظام میں انسان کا مقام کائناتی دیوتاؤں کے درمیان ایک ہیرو کا ہے تو پھر سیکڑوں دیوتا خود بخود معرض وجود میں آجاتے ہیں۔ (57) مطلب یہ ہوا کہ اساطیری فکر اور طرز احساس تخلیقی عمل سے مماثلت کے علاوہ انسان کے لئے ایک نوع کی تلافی یا تکمیل آرزو کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ حالات اور تجربوں کے تغیر نے ہیرو کا تصور بھی بدل دیا اور نئے انسان نے اپنی ذات میں اینٹی ہیرو کی صفات ڈھونڈنا شروع کر دیا، لیکن وجود کی مرکزیت کے احساس میں اضافہ بھی ہوتا گیا۔ پرانے وقتوں میں انسان نے اسطور سازی سے مذہبی تصوریے کے ایک نئے دور کا آغاز کیا تھا۔ اب وہ تہذیبی تصور خلق کرتا ہے اور اساطیری کرداروں کی طرح خود کو ان میں جیتا اور مرتا ہوا دیکھتا ہے، مسلسل اور متواتر۔ اور گرد و پیش کی یک رنگی سے تنگ آ کر اس زندگی کے خواب دیکھتا ہے جو غیر حقیقی ہوتے ہوئے بھی اسے اپنی دنیا سے زیادہ حقیقی نظر آتی ہے۔ زوال اور موت کے دھندلکوں کی طرف ہر لحہ بڑھتی ہوئی حقیقتوں پر بھی اسے بعض اوقات خواب کا گمان ہوتا ہے اور جیتے جاگتے انسان موہوم سایوں کی طرح پر اسرار دکھائی دیتے ہیں۔

موہوم پیکروں سے دلچسپی کو انسان کے اسی مابعد الطبیعیاتی طرز احساس کا نتیجہ سمجھنا چاہئے جس کے اسباب تخیل کی سیر فراہم کرتی ہے۔ مابعد الطبیعیاتی فکر کے ابتدائی نقوش اساطیر ہی میں ملتے ہیں۔ یہ

فکر چونکہ وقت اور مقام کے حدود کو قبول نہیں کرتی اس لئے مابعد الطبیعیاتی فکر کے ابتدائی نقوش بھی، خواہ تاریخی اعتبار سے ''ابتدائی'' کہہ لئے جائیں، مگر تجرباتی سطح پر اس کی معنویت مستقل ہے (بے زماں اور لامکاں)۔ اساطیر کا ایک اور مقصد فلسفیانہ جستجو ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ جستجو کسی مخصوص دور سے وابستہ نہیں ہوتی۔ اس کا تعلق انسان سے ذہنی ارتقا کے تمام و کمال سلسلے سے ہوتا ہے۔

شاعری اور اسطور کے باہمی ربط نیز ان کے مشترکہ عناصر کا تجزیہ کرتے ہوئے پرسکاٹ نے کہا تھا کہ ''قدیم شاعری ہی وہ انبار ہے جس سے جدید شاعری رفتہ رفتہ نمودار ہوئی ہے۔''(58) اس نکتے پر غور کرنے سے پہلے یہ بات ذہن نشین کر لینی چاہئے کہ پرسکاٹ کا مقصد جدید شاعری کے تاریخی ارتقا کے سرآغاز کی جستجو نہیں ہے۔ اس نے جدیدیت کو شعر کے فنی اور فلسفیانہ تناظر میں دیکھا تھا جہاں قدیم اور جدید کا خط امتیاز وقت کی بنیادوں پر نہیں کھینچا جاتا۔ اساطیر کے انبار سے جدید شاعری کی نمود کا مفہوم یہ ہے کہ جدید (نئی) شاعری تجربے، اظہار اور طریق کار کے اعتبار سے اسطور سازی کے عمل سے مطابقت رکھتی ہے۔ اساطیر سے اخذ و استفادے میں نئی شاعری نے اس اصول کو ہمیشہ ملحوظ رکھا ہے جسے ماہرین ارتقا اختصاص یا امتیاز قائم کرنے کی صلاحیت کہتے ہیں۔ یہی طریقہ تھا نئی بصیرت کو وقت کے ایک وسیع تر منظر نامے سے ہم آہنگ کرنے کا۔ مادی بنیادوں پر وقت کی تقسیم اسطور سازی کو ایک منجمد یا پیش پا افتادہ واقعے کی شکل میں دیکھتی ہے۔ چنانچہ کاڈویل نے پرسکاٹ کے بالکل برعکس اسطور کی موت کو جدید شاعری کے وجود کا سنگ نشان قرار دیا ہے۔ کاڈویل نے اس سلسلے میں جو وضاحتیں پیش کی ہیں، جدیدیت کے ایک متوازی میلان کو سمجھنے کے لئے ان پر ایک نظر ڈال لینا بھی مناسب ہوگا۔ مثلاً کاڈویل یہ تو تسلیم کرتا ہے کہ سائنس کی تخلیق جادو ہی کے بطن سے ہوئی ہے کیوں کہ جادو خارجی حقیقت کو چند مخصوص قوانین کی اطاعت کا حکم دیتا ہے اور جب حقیقت اسے تسلیم کرنے پر رضامند نہیں ہوتی تو اس کی یہ سرکشی جادوگر کو مرعوب کر دیتی ہے اور بالآخر اسے جادو کے فریب کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ یعنی اسطور ہر چند کہ قدیم انسانوں کی خواب پرستی، معصومیت اور سادہ لوحی کی پیدا کردہ حیرت کا اظہار ہے لیکن جیسے جیسے شعور کی حقیقت اس پر روشن ہوتی گئی اور وہ اپنے خوابوں کی تعبیر پر قادر ہوتا گیا اس کی حیرت میں بھی کمی آتی گئی۔ انسان میں چھپے ہوئے جادوگر کی شکست اس کے تعقل کی فتح تھی۔ لیکن کاڈویل یہ بھی کہتا ہے کہ انسان کے ادراک کی تردید کی ایک دائم و قائم حقیقت بھی ہے اور اس کی الجھنوں کا سبب بھی:

اس نے اپنے آپ کو اپنے ماحول سے متمائز نہیں کیا ہے، (داخلی اثرات خارجی صفات میں الجھ گئے ہیں۔ اس اُلجھن کو وہ دور کیوں کر کرتا ہے؟ (محض دھیان کے ذریعہ نہیں۔)

.... کیوں کہ کاڈویل کے نزدیک دھیان اسی عمل سے مماثل ہے کہ کوئی شخص گھڑے کو چھونا بھی چاہے اور یہ خواہش بھی رکھے کہ ہاتھ میں مٹی نہ لگنے پائے۔ اس سے آگے کی عبارت یوں ہے:

وہ معاشی زندگی کے ارتقا کے تسلسل میں ماحول سے جدوجہد کرتے ہوئے اور عملاً اس (جدوجہد) کی تعبیر کرتے ہوئے، اپنے آپ کو شعوری طور پر ماحول سے الگ کرتا ہے۔ جب انسان بیرونی حقیقت کی نوعیت کو اقتصادی پیداوار کی مسلسل کوششوں کے ذریعہ گرفت میں لے لیتا ہے تو ماحول اور اپنی ذات کا باہمی امتیاز اس کی سمجھ میں آجاتا ہے کیوں کہ اب وہ ان کی وحدت کو بھی سمجھتا ہے۔ وہ یہ جان لیتا ہے کہ انسان ایک مشین کی طرح (سماجی) ضرورت کا تابع بھی ہے اور کائنات کے تسلسل میں (اس سے ہم آہنگ) آزادانہ ارتقا کا تماشہ (تھیٹر) بھی۔ (59)

کاڈویل نے ایک مسئلے پر بحث میں دوسرے ضمنی سوالات بھی گڈمڈ کر دیئے ہیں۔ اسطور کو وہ چونکہ دھیان یا تخیل پرستی سے منسلک کرتا ہے، اس لئے اس کے خیال میں جیسے جیسے عمل کے ذریعہ انسان پر اس کی قوتوں کا انکشاف ہوتا گیا، تخیل پرستی کے مرض سے اسے نجات بھی ملتی گئی۔ چنانچہ جدید انسان چونکہ مذاہب اور مابعد الطبیعیات کے سحر سے آزاد باعمل انسان ہے، اس لئے جدید شاعری کی روایت بھی اسطور کی موت یا متذکرہ سحر سے اس کی آزادی کے بعد ہی شروع ہوئی۔ دوسرے، انسان کو آزادانہ ارتقا کا تماشہ کہتے ہوئے بھی کاڈویل اسے سماجی ضرورتوں کی اطاعت پر مامور سمجھتا ہے اس لئے محض عمل کے ذریعہ اظہار ذات کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ ہر سماجی ضرورت اجتماعی ضرورت ہوتی ہے اس کے معیار اور اصول بھی اجتماعی ہوتے ہیں۔ اقتصادی پیداوار کا نظم بھی اجتماعی ہے کیوں کہ یہ سماجی ضرورت کی تابع ہوتی ہے۔ اس طرح انسان کے اظہار و عمل کا دائرہ گھوم پھر کر اس کی معاشی سرگرمیوں تک محدود ہو جاتا ہے جو انسان سے صرف ہاتھ پیر چلانے کی متقاضی ہوتی ہیں۔ ایسی صورت میں آزادانہ ارتقا کی بات بھی

بے معنی ہو جاتی ہے۔ کاڈویل ہر اس حقیقت کو فریب سمجھتا ہے جس کا تعلق انسان کی جذباتی اور تخیلی زندگی سے ہو اور جو مادی ہیولی نہ رکھتی ہو۔ اس کا خیال ہے کہ عقل ایسے سارے ہیولوں کو مسترد کرنے کا ہنر جانتی ہے۔ اس سے قطع نظر کہ وجدان کو اگر کاڈویل کی طرح صرف تخیل پرستی قرار دے دیا جائے جب بھی اسے عقل ہی کی فعلیت تسلیم کرنا پڑے گا۔ عقل کے تمام دعووں اور امکانات کے باوجود خود کاڈویل اس حقیقت کو رد نہ کر سکا کہ ''داخلی اثرات خارجی صفات میں الجھ گئے ہیں۔'' صرف عمل کے ذریعہ وجود کے اسرار کو سمجھ لینے کی آرزو بھی ایک ایسے خواب کی پرستش ہے جس کی تعبیر کبھی ممکن نہ ہوگی، کیوں کہ انسان ہر تخیل کی تجسیم احساس اور جذبے کی سطح پر کر سکتا ہے، لیکن ہر خواب کو مادی پیکر میں ڈھالنے کی قدرت اسے حاصل نہیں ہوتی ہے۔ چنانچہ اس کی یہ الجھن بھی ازلی اور ابدی ہے۔

اسطوری بحث میں مذہب یا عقیدے کا مسئلہ بہر صورت در آتا ہے۔ کاڈویل نے بھی اساطیر کے آغاز پر گفتگو کے ساتھ مذہب اور شاعری کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے۔ حقیقت پسندی، علی الخصوص اشتراکی حقیقت نگاری کی مقبولیت کے دور میں اساطیر سے دلچسپی یا اسطور سازی کو فرانس کے انحطاطی شعرا کی تقلید کرنے والے ایک مختصر حلقے کی ذہنی بیماری کا مظہر سمجھ کر، حقیقت پسندوں نے ناقابل اعتنا قرار دے دیا تھا۔ لیکن مذہب کی اپیل سائنسی عقلیت کے زمانے میں بھی ایک عالمگیر واقعہ تھی اس لئے اس کی جانب سے صرف نظر کرنا آسان نہیں تھا۔ ہر موجودہ مشہود حقیقت کی طرح مذہب کی توجیہہ بھی اشتراکی مفکروں نے پیداواری رشتوں اور مادی اسباب کی روشنی میں کرنے کی سعی کی اور گو کہ مذہب کو جہل سے وابستہ کہا گیا، لیکن اس کے ساتھ یہ نظریہ بھی پیش کیا گیا کہ مذہب بھی شاعری کی طرح اقتصادی عمل اور سماجی مواد سے غذا پاتا ہے۔ کاڈویل کے نزدیک ان میں فرق یہ ہے کہ ''شاعری بارآور اور تبدیلیوں کی حامل ہوتی ہے اور ایک عہد کی شاعری دوسرے عہد کو متاثر کرنے سے قاصر رہتی ہے، کیوں کہ ہر نئی نسل (پرانی شاعری کی تحسین کے باوجود) ایسے اشعار کا مطالبہ کرتی ہے جو زیادہ اختصاص اور ندرت کے ساتھ اس کے مسائل اور آرزوؤں کا اظہار کر سکیں اور مذہب وقت کے ساتھ تبدیلیوں کے اس عمل سے نہیں گزرتا۔ (60) اس موقع پر فن کی ماہیت اور انسانی شعور کی فعلیت سے متعلق چند سوالات سامنے آتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ زندگی کی طرح فن کے بعض معیار بھی ناقابل تنسیخ ہوتے ہیں۔ اس لئے ایک عہد کی شاعری دوسرے عہد کو متاثر کرنے کی صلاحیت سے لازمی طور پر عاری نہیں ہو جاتی۔ دوسرے مذہب کو اگر انسان کے ایک مخصوص طرز احساس یا زندگی اور کائنات کی طرف ایک رویے کے طور پر دیکھا جائے تو یہ

حقیقت بھی منکشف ہو جائے گی کہ حالات کی تبدیلیوں کے ساتھ مختلف ادوار کے ہی نہیں، ایک ہی فرد کے رویے میں بھی تبدیلیاں پیدا ہوتی رہتی ہیں۔ معاصر عہد کی مذہبیت از منۂ وسطیٰ کی عقیدہ پرستی سے الگ اپنی انفرادیت رکھتی ہے۔ کاڈویل کا یہ خیال بھی کہ ہر نسل ایسے اشعار کا مطالبہ کرتی ہے جو اختصاص کے ساتھ اس کے مسائل اور آرزوؤں کا اظہار کر سکیں، ایک حد تک صحیح ہونے کے باوجود غلط راستوں پر لے جا سکتا ہے۔ کسی بھی شئے یا تصور سے ذہنی مطابقت کے بغیر اس کے لئے پسندیدگی بالعموم دشوار ہوتی ہے لیکن شاعری کو اس دائرے سے الگ کرنا ہوگا۔ اعلیٰ شاعری کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ ذہنی عدم مطابقت کے باوجود ہم اسے پسند کرنے پر مجبور ہوں، کیوں کہ کسی بھی فن کی طرح، شاعری میں خیال کی فی نفسہٖ کوئی حیثیت نہیں ہوتی تاوقتیکہ وہ شعری تجربہ نہ بن جائے۔ پھر شاعری بھی ہر فن کی طرح مقصود بالذات ہے۔ اسے مسائل کا وسیلہ محض سمجھنا فنی اقدار سے بے اعتنائی برتنا ہوگا۔ فن کی طرح مذہب اور اساطیر بھی انسان کے لئے ایک تخلیقی معنویت کی حامل ہیں۔ نارسی سس، وینس، زیوس، پرومیتھیس، شیو، پاروتی، شیریں، اور کوہ کن ماہ و سال کی گرد سے اس لئے محفوظ ہیں کہ یہ زندہ حقیقتوں کی طرح آج بھی متحرک دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے معنی بدل چکے ہیں لیکن طلسم جوں کا توں ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اساطیر کا دامن ان خزانوں سے مالا مال ہے جنہیں تخیل عزیز رکھتا ہے۔ عقل اساطیری کرداروں اور علامتوں کو موجود سمجھے یا لاموجود، فرائڈ کا ''خواہشاتی تفکر'' اور کانٹ کا ''جمالیاتی تفکر'' دونوں اپنے معروض کے وجود و عدم کے مسئلے سے بے نیاز ہوتے ہیں۔ اگر انہیں لاموجود فرض کر لیا جائے جب بھی تفکر کی متذکرہ لہریں انہیں خلق کر لیں گی، ایک ذاتی عقیدے کے طور پر۔ واقعہ یہ ہے کہ اساطیری تخیل اپنے معروض میں مکمل عقیدے کا عمل ہے۔ یہی عقیدہ اسطور کی بنیاد ہے۔ سایہ دار درخت کو دیکھ کر چھتری کا خیال نہیں آتا تخلیقی فکر اس درخت کو چھتری میں ڈھال بھی دیتی ہے۔ اس طرح تخلیقی فکر حسی کیفیتوں اور مجرد تجربوں کو بھی علامتی تبدل کے ذریعہ مشہور پیکروں میں مقید کر لیتی ہے۔ کیا یہ عمل حقیقتاً اتنا غیر فطری اور پادر ہوا کے مصداق ہے، جتنا کہ بظاہر محسوس ہوتا ہے؟ اس سلسلے میں دو مختلف باتیں کہی جاتی ہیں۔ ایک کی طرف پہلے ہی اشارہ کیا جا چکا ہے یعنی یہ کہ عقل اور حقیقت پسندی کے روز افزوں میلان کا نتیجہ آخر کار یہ ہوگا کہ انسان اس قسم کے خیالی تجربوں کو واہمہ سمجھ کر رد کر دے گا۔ دوسری طرف یہ تک کہا جاتا ہے کہ اسطور سازی اور استدلالی فکر میں دراصل وہ تضاد نہیں جو تصور کیا جاتا ہے۔ جیمس فریزر کا قول ہے کہ اساطیر ایک جادوئی فن ہیں (سحر آفریں)۔ اپنے وسائل میں ان کا تخیل چاہے جتنا مبالغہ آمیز ہو اپنے مقصد میں اساطیری طرز

اظہار سائنسی ہے، گرچہ ایک فریب کار اور حیلہ جو سائنسی(61) یعنی اسطور سازی کا عمل غیر منطقی (فریب کار) ہے لیکن مقصد سائنسی طریق کار سے یوں مماثل ہے کہ متعلق انکشاف کے جس نقطے کی دریافت کے لئے ایک دلیل سے دوسری دلیل کی طرف سلسلہ وار بڑھتی ہے، اساطیری تخیل بیچ کے زینوں کو نظر انداز کر کے ایک ہی جست میں اس نقطے کو پالیتا ہے۔ کانٹ نے فطرت کو اس کے تجربی اور سائنسی مفہوم میں اشیا کے ایسے وجود سے تعبیر کیا تھا جن کی تعیین عام قوانین کرتے ہیں۔ اسطور عام قوانین سے علاقہ نہیں رکھتی، اس لئے اشیا یا مظاہر کے عام تصور سے بھی اسے منسلک نہیں کیا جا سکتا۔ اساطیری طرز احساس منطق کے عام اصولوں سے بے پروا، متصادم قوتوں کے عمل اور توانائی سے معمور نیز ڈرامائی ہوتا ہے۔ عمرانیات کے ماہرین (مثلاً فرانسیسی عمرانیاتی مکتب فکر کا ترجمان درخیم) اساطیر کو معاشرتی رسوم و روایات سے مربوط کرتے ہیں اور اساطیر میں منعکس ہونے والی فطرت کو بھی عام سماجی زندگی کا مظہر کہتے ہیں۔ اس نظریے کی وضاحت یوں کی گئی ہے کہ اسطوری فکر ایک ماقبل منطق فکر ہے، ذہن کی ابتدائی فعالیت کا نتیجہ، جو غیر شعوری ہوتا ہے۔ اسطور کے اسباب و عناصر نہ منطقی ہوتے ہیں نہ تجربی (Emperical)، بلکہ سری ہیں۔

میکس ملر نے اسطور سازی کو زبان کے مرض سے تعبیر کیا تھا اور چونکہ زبان کو وہ فکر سے بہر صورت مربوط و مشروط قرار دیتا ہے، اس لئے بالآخر وہ اس مرض کو ایک ذہنی مرض کہتا ہے۔(62) کم و بیش یہی زاویہ نظر منطقی اثبات پسندوں نے مابعد الطبیعیات کے سلسلے میں اختیار کیا ہے۔ اگر میکس ملر کی بات مان لی جائے تو جادوئی کلمہ یا منتر بھی زبان اور ذہن کے امراض سمجھے جائیں گے کہ ان کی اساس منطقی فکر اور لسانی استدلال سے محروم ہوتی ہے۔ پھر تخلیقی اظہار کی ہر ہیئت کو بھی اسی ذیل میں رکھنا ہوگا۔ صوفیا کے شکارنامے، سنتوں کے معمے، مذہبی تصور، زین گروؤں کے کوآن، سب اس دائرے میں آجائیں گے اور فنون لطیفہ کے بیشتر حصے کو مسترد کرنا پڑے گا۔ محاورات اور ضرب الامثال کا معتدبہ ذخیرہ بھی مردود و متروک قرار پائے گا اور آگے بڑھ کر دیکھا جائے تو ریاضیات، جس کی عمارت علامات و آیات کی بنیادوں پر قائم ہے اور خواب جن کا ہر مظہر حسی یا تخیلی ہوتا ہے، طریق کار کے اعتبار سے ان کی حیثیت کیا ہوگی؟ اگر یہ کہا جائے کہ ریاضیات کی علامتوں کو ایک عمرانی معاہدے کے تحت معینہ اصولوں کی شکل دے دی گئی ہے، تو یہ نکتہ بھی ملحوظ رکھنا ہوگا کہ اگر فن میں ہر علامت کو معاشرتی رضامندی کا تابع کر دیا جائے تو فن کی انفرادیت اور تخلیقی اظہار کی آزادہ روی اور ہر نئے تخلیقی تجربے کا جواز کیا ہوگا؟ تخلیقی اظہار میں الفاظ لغوی

مفاہیم کے پابند نہیں ہوتے، منطقی تسلسل سے لاتعلق ہوتے ہیں اور فکری توازن احساس یا جذبے کے دباؤ کی وجہ سے برقرار نہیں رہتا۔ یہاں رات صبح کی طرح روشن اور سورج آئینہ ظلمات بھی ہوسکتا ہے۔ یہاں ہر شئے علامت ہوتی ہے اور ہر علامت متعلقہ شئے سے زیادہ حقیقی۔ یہاں الفاظ بھی غیر متوقع ہوتے ہیں اور ان کے اثرات بھی۔ یہاں معنی کی تلاش کا وہ عمل کارفرما ہوتا ہے جسے رچرڈس اور آگڈن سب سے زیادہ چکرا دینے والے اور متنازع فیہ مسئلے سے تعبیر کرتے ہیں۔[63] یہاں ممکن الادراک اشیا سے پرے بھی مظاہر کا ایک طلسماتی شہر آباد ہوتا ہے۔ یہاں شخصی واردات کی حکمرانی ہوتی ہے اور اس مملکت میں ساکت سنگ ریزہ بھی سمندر کی طرح سیال اور بے کراں ہوسکتا ہے۔ مالی نوسکی نے اپنے فاضلانہ مقالے ''قدیم زبانوں میں معنی کا مسئلہ'' میں لسانی ہیئتوں کی تعمیر کے دور اولیں میں، زبان کو خیال کے اشارے کی جگہ فعلیت کا اظہار کیا ہے۔[64] مطلب یہ ہے کہ زبان محض معنی کا سرچشمہ نہیں۔ یہ ایک اعصابی، حسی اور طبیعی عمل کا اشارہ ہے۔ اساطیری علامتوں اور اساطیری طرز احساس کو اسی آئینے میں دیکھنا چاہئے۔

تہذیب کے ابتدائی دور میں انسان کی ذہنی اور سماجی سرگرمیوں کا مقصود اصلی یہ تھا کہ وہ اپنے ماحول کے علاوہ آپ اپنے وجود سے مطابقت کی جستجو بھی کرے۔ جیسے جیسے انسان ذہنی اعتبار سے ترقی کرتا گیا، باطن کی غواصی کے تقاضے بھی شدید تر ہوتے گئے۔ سیاسی انتشار اور تہذیبی بدنظمی کی فضا میں زندگی کبھی اسے ایک چیلنج نظر آتی ہے، کبھی ایک خواب اور کبھی حماقت۔ اس افراط وتفریط نے انسان کو تضادات سے لبریز مظہر بنا دیا ہے۔ نطشے انسان کی کلیدی قوت متحرکہ کو اقتدار کی جستجو کہتا ہے۔ فرائڈ کے نزدیک یہ ناتمام جنسی آرزوؤں کی تکمیل کی طلب ہے۔ مارکس کے خیال میں یہ ایک طبقاتی جدوجہد ہے جس کے اول وآخر رشتے اقتصادی مسائل سے جڑے ہوئے ہیں۔ لیکن زندگی کے چیلنج یا خواب یا اس کی حماقتیں، ہر انسان کے لئے اصلاً ایک ذاتی مسئلہ یا مقدر ہیں۔ جب تک انسان سماجی رشتوں کو استوار کرنے میں لگا رہا اپنی ذات سے تطابق کے سوال نے اسے زیادہ پریشان نہیں کیا۔ اب کہ ہر بیرونی رشتے سے وہ غیر مطمئن ہو چکا ہے، اس سوال کی لے بھی تیز ہوگئی ہے۔ میکس شلر کا یہ خیال کہ علم انسانی کے کسی بھی دور میں انسان اپنے لئے اتنا متنازع فیہ نہیں ہوا تھا جیسا کہ اب ہے، موجودہ انسانی صورت حال کا سچا اظہار ہے۔[65] سائنس انسان کے جذباتی اور حسی نظام کی حقیقتوں سے بے خبر ہے، فلسفہ سائنس سے ناخوش اور مذہب ان دونوں کی طرف سے مشکوک۔ اختصاصی علوم جو الگ الگ طریقوں سے انسان کے

مطالعے میں مصروف ہیں ان کی روز افزوں کثرتیت نے وجود کے معمے کو حل کرنے کے بجائے اور زیادہ الجھا دیا ہے۔

اس صورت حال کے پیش نظر، ایک باقاعدہ نظام فکر کی حیثیت سے وجودیت کے مرتبے کا جو بھی تعین کیا جائے، یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ بیسویں صدی کا سب سے زیادہ معنی خیز اور موثر فلسفہ وجودیت ہے۔ نئے انسان کے وجود کی حقیقت نیز اس کے تخلیقی اظہار کی فکری جہت کو سمجھنے کے وسائل بھی وجودی مفکروں اور ادیبوں نے فراہم کئے ہیں اور ان پر گہرا اثر بھی ڈالا ہے۔ وجودی مفکر کسی باضابطہ نظام فکر کی تشکیل کے داعی بھی نہیں ہیں۔ ان کی تمام تر دلچسپی کا مرکز وجود کے معنی کی تلاش ہے۔

سارتر کو مختلف اسباب کی بنا پر ادبی حلقوں میں جو قدر نصیب ہوئی اس کے باعث وجودیت اور سارتر بعض لوگوں کے نزدیک مترادف بن گئے۔ نتیجہ وجودیت کے فکری میلانات کے سلسلے میں عام بے خبری اور غلط فہمی ہے۔ سارتر نے وابستگی کے ادب (Engaged Literature) کی وکالت کی تو جدیدیت کے مخالف حلقوں سے یہ آوازیں اٹھنے لگیں کہ جدیدیت کے مفسر وجودیت کی اصل حقیقت کو مسخ کر کے پیش کرتے ہیں اور اسے مصلحتاً ایک موضوعی فلسفہ بنانے پر مصر ہیں۔ فی الواقع اس غلط فہمی کا سبب سارتر کی شہرت کا جبر ہے جو وجودیت کو عام حلقوں میں صرف سارتر کی ذات تک سمیٹ دیتا ہے اور جدیدیت کے مختلف اور متنوع میلانات کو سارتر کی شہرت کے غبار میں چھپا دیتا ہے۔

ایک فلسفیانہ میلان کے طور پر وجودیت کا چرچا بیسویں صدی میں عام ہوا۔ لیکن اس کی جڑیں مذہبی اور فلسفیانہ تفکر کی روایت میں دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ وجودیت سیاسی بھی ہے اور غیر سیاسی بھی، مذہبی بھی اور غیر مذہبی بھی، فنا پرست بھی اور نشاط پیشہ بھی۔ اس لئے وجودی مفکروں کے خیالات میں نمایاں فرق و فاصلہ بھی ہے۔ البتہ بعض مقبول عام سیاسی، مذہبی، ادبی، اخلاقی اور معاشرتی رویوں سے اختلاف اور ان کے خلاف احتجاج کے معاملے میں وہ ایک مرکز پر یکجا بھی دکھائی دیتے ہیں۔ اس احتجاج کا کلیدی عنصر انسانی وجود پر ان رویوں کے تسلط سے انکار ہے کیوں کہ ہر وجودی مفکر جوہر وجود کی اولیت کو تسلیم کرتا ہے اور انسان کو تجریدی حیثیت سے قبول کرنے پر تیار نہیں ہوتا۔ وجود پر جوہر کو فوقیت دینے کا لازمی نتیجہ یہ ہوگا کہ انسان کسی قدر کا استعارہ بن جائے۔ اس طرح جوہر بس ایک قیاس ہو جاتا ہے یا ایک اجتماعی اور آفاقی تصور اور معیار، جب کہ فرد کی حیثیت سے انسان ہر لمحہ اپنے وجود کے عمل اور ردعمل سے بندھا ہوا ہے۔ وجود اس کا انفرادی تجربہ بھی ہے اور پیر تسمہ پا کی طرح اس کی مجبوری بھی۔ غم ونشاط کی ہر

ساعت کو وہ اپنے وجود ہی کے حوالے سے دیکھتا اور برتتا ہے۔ وجودی مفکروں کے اشتراک کا ایک اور پہلو انفرادی آزادی کا تحفظ ہے۔ اسی لئے وہ ہر قدر اور معیار کو، جو وقت یا ماحول یا روایت کے حوالے سے ان تک پہنچتی ہے، شک کی نظر سے دیکھتے ہیں کہ مبادا وہ فرد کی آزادی کو غصب نہ کر لے۔ آزادی کے بغیر وجود کی توانائیوں کا بھرپور اظہار ممکن ہے نہ اپنی ذات سے ہم آہنگی کا احساس۔ اس طرح وجودیت کے ڈانڈے نئی مذہبیت سے جا ملتے ہیں اور اسے عقیدہ پرستی کی ادعائیت سے بچا کر حقائق و معارف کی ایک نئی آگہی بخشتے ہیں۔ یہ آگہی عقل کے بجائے جذبے اور احساس کی سرزمین پر نمو پذیر ہوتی ہے اور وجودیت کو موضوعیت اور رومانیت یا ادراک اور وجدان سے ہم رشتہ کر دیتی ہے۔ کئی وجودی مفکروں کے یہاں مخالف عقلیت اور مخالف معروضیت میلانات اس کے مزاج کی اسی رو کا نتیجہ ہیں۔

اٹھارویں اور انیسویں صدی کی جرمن رومانیت مطلقیت اور عقلیت پرستی کے بطن سے نکلی تھی۔ یہ رومانیت فی الواقع وجود کی انفرادیت (آزادی) کے تحفظ کا منشور تھی جو تعقل کے اجتماعی اور تعمیمی تصور کے خلاف ذاتی تجربے اور جذبے کی قدر و قیمت کا شعور عام کرنا چاہتی تھی۔ نطشے، جس کے تفکر کو شاعری کہہ کر پیشہ ور فلسفیوں نے منظم فکر کے دائرے سے خارج کرنے کی کوشش کی تھی، اور کرکے گار، جس نے سب سے پہلے ''وجود'' اور ''وجودی'' کی اصطلاحات وجودیت کی ترقی یافتہ فکر سے مماثل مفہوم میں استعمال کیں، بیسویں صدی کی وجودیت کے پہلے اہم سرچشمے ہیں۔ کرکے گار نے موضوعیت یا داخلیت کو وجود کے باطنی تجربے کے بجائے فی نفسہٖ وجود کا مترادف بتایا اور اس خیال کی بنیاد پر منطق کی تردید کی کہ منطق کا تحرک امکان کے علاقوں میں ہوتا ہے، حقیقی وجود میں نہیں۔ نطشے نے تمام فلسفیانہ نظاموں کو ذاتی اعترافات کی مختلف النوع ہیئتوں سے تعبیر کیا اور کہا کہ ''اگر ہماری آنکھیں اس حقیقت کو پہچان سکیں تو ہم بالآخر اسی نتیجہ تک پہنچیں گے کہ ہر فلسفیانہ فکر کا انجام اپنی ذات کا تجربہ ہے۔'' اپنی ایک ابتدائی نظم میں (بعمر بیس سال) اس نے خدا کو ایک ایسی انجانی طاقت کا نام دیا تھا جو روح کی گہرائیوں میں غوطہ زن کسی حقیقت کی جستجو میں سرگرم ہے اور زندگی کی وسعتوں میں ایک طوفاں خیز آندھی کی طرح رواں دواں ہے۔ بہت بعد کی ایک نظم میں اسی طاقت کو وہ اس سفاک ترین شکاری کا لقب دیتا ہے جو اسے اسی کے ذریعہ جھکاتا ہے، مروڑتا ہے، ایک ابدی اذیت میں مبتلا کرتا ہے اور بالآخر موت کے گھاٹ اتار دیتا ہے۔ (زرتشت چہارم 65-66) یعنی انسان اپنی ہی ذات میں خیر بھی ہے اور شر بھی! چنانچہ زندگی کی ہر صداقت اس کے ذاتی تجربے کے ذریعہ ہی اس پر منکشف ہوتی ہے۔ حیات و موت دونوں کے بھید اپنے

ہی وجود کی سطح پر کھلتے ہیں۔ نطشے کی طرح کرکے گار نے بھی موت کے ہمہ گیر تجربے میں زندگی کی حقیقت کو سمجھنے کی کوشش کی تھی۔ وہ انسان کی عام مایوسی اور نامرادی کو موت کے دائم موجود آسیب کی آفریدہ بیماری سے تعبیر کرتا ہے، جس میں ہم تھک کر خود ہی مر جانے کی آرزو کرتے ہیں۔ لیکن ایک معینہ مدت کے لئے زندگی پر مجبور بھی ہوتے ہیں۔ ہم اپنے آپ سے بھاگنا چاہتے ہیں لیکن وجود کی زنجیر ہمیں جانے نہیں دیتی۔ یہی کشاکش ہمیں بتاتی ہے کہ ایک فرد کی حیثیت سے زندہ رہنا کتنا دشوار ہوتا ہے لیکن کس قدر ناگزیر۔ (67) کرکے گار کی وجودی فکر کا مرکزی نظریہ یہ ہے کہ انفرادیت آفاقیت سے ارفع تر ہے۔ انفرادیت مخصوصیت ہے، آفاقیت تعمیم۔ اس نظریے کی رہبری میں وہ عقیدے (عیسائیت) تک بھی جاتا ہے اور سقراط سے بھی ایک ذہنی ربط قائم کرتا ہے۔ سقراط کا قول تھا ''اپنے آپ کو جانو'' کرکے گار کہتا ہے ''صرف داخلیت (خود بینی) میں فیصلے کی صلاحیت ہے۔ معروضیت کی تلاش کا مطلب ہے غلطی میں پڑنا۔''(68) اس سے مراد یہ ہے کہ اپنے آپ کو جاننے کے لئے انسان پر لازم ہے کہ خارجی شرائط سے خود کو مغلوب نہ ہونے دے۔ یعنی داخلی تصور وجود کے ہاتھ آنے والی حقیقت کو عقیدے کے برابر کا درجہ دیتا ہے۔ انسانی صورت حال اپنے ارضی وجود کی محدودیت اور ساتھ ہی ساتھ ابدیت کی جستجو کے سبب سے کرکے گار کے نزدیک ایک عجوبہ ہے۔ اس طرفگی کے معمے کو حل کرنے کے لئے ہیگل نے عیسائیت اور عقلیت کے باہمی تطابق کی کوشش کی تھی اور چاہتا تھا کہ اشیا کو تصور بنا کر عقیدے میں کسی نہ کسی طور پر حل کر دے۔ کرکے گار اس مصنوعی جدوجہد کو ناپسند کرتا ہے، اس لئے ہیگل کی تنقید بھی کرتا ہے۔ کرکے گار کی تنقید کا ہدف ہیگل ہی نہیں، وہ نیک طبع عیسائی بھی ہے جو مذہب کو ایک موروثی قدر کے طور پر قبول کرتا ہے، اور محض اس لئے عیسائی ہے کہ عیسائیت اس کی نسلی روایت ہے جو رفتہ رفتہ عادت بن چکی ہے۔ کرکے گار کے نزدیک وہ قدر یا تصور یا عقیدہ اہم نہیں جس سے فرد اپنے آپ کو وابستہ کرتا ہے بلکہ اس وابستگی کی نوعیت اہم ہے۔ اس لئے کرکے گار کا خدا عیسائیت کے مروجہ اور رسمی عقیدے سے الگ ہو جاتا ہے۔ نطشے نے خدا کو ایک نامانوس اور انجامی حقیقت کہا تھا جو (تعقل کے ہاتھوں) موت کے بعد کلیسا میں دفن ہوئی۔ یعنی وہ بھی کرکے گار کی طرح خدا کو کسی بیرونی استناد (تعقل یا موروثی روایت) کی بنیاد پر تسلیم کرنے سے گریزاں ہے۔ اصل اور حقیقی صورت حال موجودہ صورت حال ہے۔ جہاں خدا میں یقین کے امکانات کمزور ہو چکے ہیں اور ضرورت اس بات کی ہے کہ انسان اپنے وجود کے حوالے سے (خدا کے تصور کی استعانت کے بغیر) اپنے معنی کا پتہ لگائے۔ کرکے گار اور نطشے دونوں کا اتفاق موجودہ صورت

حال کی جبریت پر ہے۔ دونوں زندگی کو استدلال سے ماوراوجودی تجربہ سمجھتے ہیں۔ دونوں معروضی، منظم اور تجریدی فکر کی اہمیت کے منکر ہیں۔ دونوں کے یہاں حقیقی دنیا کا تصور اس کی وجودی حیثیت سے متعین ہوتا ہے اور دونوں انسانی جذبہ و خیال کی اس سطحیت کے نکتہ چیں ہیں جو انسان کو ان معیاروں تک رسائی کی ترغیب دیتی ہے جن تک دوسرے پہلے ہی پہنچ چکے ہیں۔ کرکے گار کہتا ہے کہ وجود موجود فرد کا سب سے بڑا تعلق ہے۔ اپنے ہی وجود سے تعلق فرد کی حقیقت کا صورت گر ہوتا ہے اور یہ حقیقت تجرید کی زبان میں نہیں بیان کی جاسکتی۔''(69) اس کا سبب یہ ہے کہ مجرد فکر وجودی تجربے کے بغیر وجود کا احاطہ کرنے سے قاصر ہے۔ یہاں یہ غلط فہمی پیدا ہوسکتی ہے کہ کوئی فرد جو واقعی موجود ہے فکر کے عمل سے لاتعلق ہوتا ہے۔ کرکے گار اس غلط فہمی کا ازالہ یوں کرتا ہے کہ ہر موجود فرد فکر سے کام لیتا ہے لیکن اس کی فکر ہمیشہ ذاتی ہوتی ہے اور وجود سے اس کے دائمی تعلق کا اثبات کرتی ہے۔ نطشہ کہتا ہے'' سارا فرق اس بات سے پیدا ہوتا ہے کہ سوچنے والا اپنے مسائل سے ذاتی تعلق کے تناظر میں سوچتا ہے اور اس تناظر میں اپنی احتیاج، اپنے مقصد اور اپنے انبساط کو دیکھتا ہے، یا محض غیر شخصی (معروضی) طور پر ان مسائل کا تجزیہ کرتا ہے۔(70) معروضیت کو فکر بے حس بناتی ہے اور عدم حسیت وجود سے علیحدگی کا نتیجہ ہے۔ نطشہ اور کرکے گار، دونوں کے نزدیک وہ فلسفی جو صرف اپنے دور کا ترجمان ہو اور معروضی طریقے سے دوسروں کے مسائل پر غور وفکر کے نتائج پیش کرتا ہے ایک واقعے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ متحرک حقیقت کا ترجمان نہیں بنتا۔ فروگیلم برگ کے ناول دو ادوار (The Two Ages) پر تبصرہ کرتے ہوئے کرکے گار نے اپنی کتاب ''دور حاضر''(The Present Age) میں متعلقہ زمانے کے ذہنی تجزیے کے بجائے اپنے جذبے کی وساطت سے گرد و پیش کی جذباتی فضا کا احاطہ کیا ہے۔ وہ کہتا ہے'' انقلابی دور عمل کا دور ہوتا ہے، ہمارا دور اشتہار اور دکھاوے کا دور ہے۔ کبھی کچھ ہوتا نہیں، دکھاوے کا شور ہر طرف برپا ہے۔ دور حاضر میں بغاوت کا امکان تمام امکانات میں بعید از قیاس ہے۔ ہمارے زمانے کی تاجرانہ ذہانت سے ایسی قوت کا اظہار مضحک دکھائی دے گا۔ آج کے نوجوانوں میں کسی گہرے اور انوکھے علم کی موجودگی کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ ان کے نزدیک یہ (علم) تمسخر کا موضوع ہوگا۔''(71) کرکے گار نے یہ کتاب گزشتہ صدی (انیسویں) کے نصف اول میں لکھی تھی۔ مغرب میں صنعتی تہذیب اور عقلیت کی خوبیوں اور خرابیوں دونوں کا احساس عام ہو چکا تھا۔ کرکے گار کا امتیاز یہ ہے کہ فلسفیانہ تفکر کی غیر جذباتیت کے بجائے اس نے اس تہذیب کے ذاتی ردعمل کو فکر کی زبان دی اور اس کی بصیرت نے اجتماعی مسائل کے

ہجوم میں ذات کے بحران کا عکس دیکھ لیا۔ نطشے اور کرکے گار، دونوں نے وجود کی حقیقت کا محاسبہ معاشرے سے فرد کے ذاتی رشتے کی روشنی میں کیا۔ فرد کی الجھنیں، اس کے جذبات، اس کی نفسیاتی مجبوریوں اور خواہشات کا عالم صد رنگ اسی روشنی میں خود کو عیاں کرتا ہے۔ مجرد فکر یا عقل محض کو اسی لئے کانٹ نے وجود کے عرفان سے معذور کہا تھا۔ اپنے فکری عمل کے بارے میں خود نطشے نے ایک دلچسپ جملہ کہا تھا: ''میں نے اپنی تحریروں میں ہمیشہ اپنے پورے جسم اور زندگی کو سمو دیا ہے۔ میں خالص ذہنی مسائل کے بارے میں کچھ نہیں جانتا'' اور یہ کہ ''عظیم مسائل کو جھیلنے کے لئے آمادہ رہنا چاہئے۔''(72) یعنی کسی بھی انسانی مسئلے کو صرف سمجھ لینا کافی نہیں۔ اس کے تمام تر ذاتی انسلاکات کے لئے (عملی یا تخیلی سطح پر) ان میں سانس لینا بھی ضروری ہے۔ نطشے اور کرکے گار کی فکر عقل کے مآخذ اور اس کے عمل کی محدودیت کو سمجھنے کے بعد اس انسان کو (جو الوہی سہاروں سے محروم ہے اور اپنے نائب اللہ ہونے کے فریب سے آزاد) محض سمجھنے سمجھانے پر زور نہیں دیتی، بلکہ اسے اس کی حقیقی فطرت میں منتقل کرنے کی جستجو کرتی ہے۔ یہ وجودیت کی باضابطہ فکری روایت کا پہلا مؤثر نقش ہے یا بیسویں صدی کی وجودیت کا پیش لفظ۔ ان دونوں میں کرکے گار کی فکر کے اثرات نسبتاً دوررس ثابت ہوئے کیوں کہ سارتر اور ہائیڈیگر نے کرکے گار کی تحریروں سے گہرے اثرات قبول کئے تھے۔ اس لئے بالواسطہ طور پر کرکے گار بیسویں صدی کے وجودی فلسفے کا مصدر بن جاتا ہے۔ کرکے گار نے داخلیت کی حقیقت پر اصرار کرنے کے بجائے یہ بتایا کہ اصل حقیقت داخلیت ہی ہے۔ یہی وجود ہے اور ہر تجربہ اسی منظرنامے کا حصہ ہے۔ حتیٰ کہ خدا بھی صرف اپنے وجود کی تصدیق کا نام ہے یا اپنے ہی احساس کا نشان ارتکاز، اس لئے خدا کے وجود سے متعلق سوال کرنا ایسا ہی ہے گویا یہ سوال کیا جائے کہ کیا محبت کا وجود ہوتا ہے؟ کرکے گار نے ہی یہ بھی بتایا کہ مجرد فکر وجودی (یعنی محسوس یا برتی ہوئی) فکر سے کیوں کر مختلف ہوتی ہے اور وجود کی حقیقت کو سمجھنے سے قاصر کیوں رہ جاتی ہے۔ اس نکتے کی وضاحت کرکے گار نے یوں کی ہے کہ اگر ہم موت کے سوال پر معروضی اور فلسفیانہ سطح پر غور کریں تو موت انسان کے ایک عام اور ناگزیر تجربے اور اس طرح ایک تصور کی شکل میں ہمیں دکھائی دے گی۔ لیکن وجودی فکر کی گرفت میں آتے ہی موت ایک شخصی واقعہ بن جائے گی، ایک احساس جو سوچنے والے کے رگ و پے میں سرایت کر جائے اور اس طرح سوچنے والے کے لئے خود اس کی موت کا تجربہ بن جائے۔ وجودی فکر انسان کے ذہن کے ساتھ ساتھ پورے وجود کا محاصرہ کر لیتی ہے۔ اس کے خیالات، تفاعل، احساسات، تخیلات، سبھی ایک نئے تجربے سے دوچار ہو

جاتے ہیں اور یہی تجربہ صداقت بن جاتا ہے: ایسی صداقت جس میں انسان زندگی گزارتا ہے۔[73] یہی ''پورے آدمی'' کا اشاریہ ہے جو اپنے وجود کے صرف ایک حصے یعنی عقل سے نہیں سوچتا اور زندگی کے ہر لمحے کو اپنے حواس، اعصاب، لہو، گوشت و پوست، غرضیکہ اپنی مکمل ذات کے ساتھ جھیلتا ہے۔ لارنس کی (Blood Aesthetics) اور نئی شاعری کا پورا آدمی انسان کے اس رویے کا عکس ہے جہاں الفاظ میں ذہن کے وجود کے علاوہ جسم کی گونج اور لہو کی حرارت بھی منتقل ہو جاتی ہے۔

سائنسی عقلیت اور مادی حقائق کی طرف کرکے گار کا رویہ حریفانہ تھا۔ یاس پرس کا رویہ دوستانہ سہی لیکن ان سے مفاہمت کی ایک کوشش اس کے افکار میں نمایاں ہے۔ یاس پرس وجودیت کو ایک ایسے فلسفے سے تعبیر کرتا ہے جو موجودات سے آگہی کا ذریعہ نہیں بلکہ خود مفکر کی ہستی کو تحقیق بنا کر پیش کرتا ہے، اور اس ہستی کی تفسیر و توضیح میں کائنات کی بساط پر اس کے وجود کی معنویت کا انکشاف کرتا ہے۔ عام وجودی مفکروں کے برعکس یاس پرس سائنس اور ٹیکنالوجی کو ایک دوسرے میں الجھانے کے بجائے ان کی الگ الگ نوعیتوں کا جائزہ لیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ کوئی بھی مفکر سائنسی تربیت کے بغیر وجود یا حقیقت کی جستجو میں ناکام ہوگا اور اس تربیت سے محرومی کے سبب اس کی ذہنی ژولیدگی مسائل کو سلجھانے کے بجائے انہیں اور مبہم بنا دے گی۔ سائنس فلسفے کی معاون ہے چنانچہ محدود مظہر کے مطالعے میں فلسفہ سائنس کے مترتب اور معین علم سے استفادہ بھی کرتا ہے۔ لیکن وہ سائنس اور فلسفے کو ایک دوسرے سے متمائز بھی کرتا ہے۔ اس کا خیال تھا کہ ہر عہد کی فلسفیانہ فکر اپنے مخصوص حالات کے باعث حقیقت کے بارے میں اضافی صداقتوں کا اظہار کرتی ہے۔ ان صداقتوں کی اضافیت کے پیش نظر انہیں نامکمل تو کہا جا سکتا ہے، غلط نہیں قرار دیا جا سکتا۔ ''صحیح معنوں میں فلسفہ وہی ہے جو ترقی کے تصور کو رد کرے کیوں کہ اس (ترقی کا تصور) کا اطلاق (صرف) علوم (سائنس) پر ہو سکتا ہے۔''[74] فلسفہ علم نہیں جو نئی معلومات کے ساتھ از کار رفتہ یا باطل ہوتا جائے بلکہ انکشاف ہے۔ فلسفہ سائنس کی محدودیت کو نمایاں کرتا ہے اور یہ بتاتا ہے کہ صرف تجربی اشیا یا مظاہر انسان کی جستجو کا حاصل نہیں ہیں۔ وجودیت کے معاملے میں بھی یاس پرس کا زاویۂ نظر کرکے گار سے مختلف ہے۔ وہ وجود کی آفاقیت، فرد کی انسان دوستی، دنیا سے اس کے روابط اور ذہنی رواداری کو بھی یکساں اہمیت دیتا ہے۔ وجود نہ صرف داخلیت ہے، نہ صرف خارجیت، نہ معروض ہے جسے ہم الگ ہو کر دیکھ سکیں اور نہ موضوع ہے جسے ہم صرف سوچ سکیں۔ موضوع اور معروض کی تقسیم کے دونوں اطراف وجود کا اظہار ہوتا ہے، یعنی ایک مجموعی وحدت جو ذاتی اور کائناتی صداقتوں کا نقطۂ اتصال

ہوتی ہے۔ یاس پرس کی تحریروں میں جدید تہذیب اور تاریخ، مذہب اور فلسفیانہ افکار کے جو تجزیے ملتے ہیں، ان سے یاس پرس کی فکر کے استدلالی طریق کار کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ انسانی فطرت کی تفہیم کے لئے وہ تین نکات پر زور دیتا ہے۔ اولاً فطرت انسان کے تجربی وجود کی حیثیت سے جو سائنسی تلاش و تحقیق کا مرکز ہے اور بشریاتی، نفسیاتی اور عمرانیاتی مطالعے کے نتائج میں اپنا اظہار کرتی ہے۔ تجربی وجود کے بعد وہ انسان کے بنیادی جوہر کو سمجھنے کا تقاضہ کرتا ہے جو ابدی ہے اور حقیقت اولیٰ کا عکس۔ حقیقت اولیٰ کی اصطلاح معنی کی کئی تہیں رکھتی ہے، اس لئے یہ وضاحت ضروری ہے کہ یاس پرس حقیقت اولیٰ کو انسان کے باطن کی آواز کا علامیہ سمجھتا ہے۔ کائنات سے فرد کے تعلق کی بنا پر یہ آواز ذمے داری کے ایک احساس کی نشاندہی بھی کرتی ہے۔ لیکن یہ معاشرتی یا بیرونی جبر نہیں کیوں کہ اسے فرد کی ذہنی رضامندی بھی حاصل ہے۔ یہی آواز فرمان الٰہی ہے اور فرد کا ہر عمل ذاتی (یعنی وقت کے حدود میں محصور) ہوتے ہوئے بھی ابدی (وقت کی قید سے آزاد) ہو جاتا ہے اور مظاہر اس کے لئے حقیقت اولیٰ کی زبان بن جاتے ہیں۔ سب سے اخیر میں یاس پرس انسان کے لامحدود امکانات کا ذکر کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ''انسان صرف موجود نہیں بلکہ وجود پذیر اور ہر لمحہ اپنی نئی تخلیق پر قادر بھی ہے۔ اس کی ذات مطلق اور طے شدہ حقیقت نہیں ہے اور اس میں امکانات کا ایک لازوال جوہر بھی پنہاں ہے۔''(75) یہ امکانات نہ تو کسی معینہ منزل کی جستجو سے عبارت ہیں نہ کوئی بیرونی طاقت یا نظریہ انہیں راہ دکھاتا ہے۔ ہر فرد اپنا راستہ آپ ڈھونڈتا ہے اور اس سفر میں ہر لمحہ اس کی شخصیت میں نئے گوشوں کا اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ گرد و پیش کی دنیا اس کے لئے خام مواد کی حیثیت رکھتی ہے جسے وہ اپنی قوت اور منشا کے مطابق نئی شکلوں میں ڈھالتا ہے اور ان کی وساطت سے اپنی انفرادیت کا اظہار کرتا ہے۔ یاس پرس نے مارکس اور فرائڈ دونوں کی سخت تنقید کی ہے اور ان کے افکار کو 'سائنس کے بھیس میں عام دنیوی نظریے' سے تعبیر کیا ہے۔ اس کا اعتراض یہ ہے کہ مارکس اور فرائڈ دونوں انسانی وجود کی وسیع و بسیط (Comprehensive) وحدت کو دو خانوں میں تقسیم کر دیتے ہیں اور صرف ایک کو اپنی توجہ کا مرکز بناتے ہیں۔ دونوں کی رسائی وجود کی جزوی یا ادھوری صداقتوں تک ہوتی ہے اور دونوں یہ بھول جاتے ہیں کہ انسان اپنی ذات میں ایک دنیا بھی ہے اور گرد و پیش کی دنیا سے منسوب بھی۔ یہ اس کی ذات کے دو علیحدہ حصے نہیں بلکہ ایک ہی حقیقت کے دو نقطے ہیں۔ اسی طرح ڈارون پر یاس پرس کا الزام یہ ہے کہ اس نے اپنے نظریے سے زندگی کے معتبر اور مصدقہ تصورات کو تباہ کر دیا۔ ڈارون کے برعکس یاس پرس بوزنہ کو انسان کا مورث اعلیٰ نہیں سمجھتا

بلکہ اسے انسان کی زوال آشنا ہیئت قرار دیتا ہے۔ انسان اس کائنات میں ہمیشہ سے موجود ہے۔ ہو سکتا ہے کہ مختلف زمانوں میں اس کی حیاتیاتی شکلیں مختلف رہی ہوں۔ دنیا کو بھی اس نے ایک خود مکتفی یا مکمل مظہر کے روپ میں نہیں دیکھا۔ کائنات کی ناتمامی کے اسی احساس نے اسے وقت اور مکاں کی چار دیواریوں میں گھری ہوئی دنیا سے آگے کی صداقتوں کو تلاش کرنے پر اکسایا۔ کیوں کہ انسان صرف موجود ہی نہیں (Da-sien)، اپنی موجودگی کا شعور بھی رکھتا ہے اور اس شعور کا اظہار کرنے کی خلش بھی۔ یہی خلش اسے اپنی معتبر ذات (Authentic Self) کے اثبات کی طرف متوجہ کرتی ہے اور دنیا میں رہ کر اپنی مرضی کے مطابق اپنی آزادی کو قائم رکھتے ہوئے جینے کے آداب سکھاتی ہے۔ اس سلسلے میں اسے قدم قدم پر دشواریوں کا سامنا بھی ہوتا ہے کیوں کہ عہد جدید کی تہذیب نے ٹیکنالوجی، صنعت، منصوبہ بندی، سیاسی، سماجی اور اقتصادی مقاصد کی مجنونانہ ہوس کے ہاتھوں، انسان کے ذہنی اور جذباتی نظام کو منتشر کر دیا ہے اور اب اسے اپنی توانائیوں اور امکانات، اپنی معتبر ذات اور باطنی وقار کے آزادانہ اظہار کی مہلت نہیں ملنے پاتی۔ وہ اپنی ہی بنائی ہوئی دنیا کے آزار میں مبتلا ہے۔ اس آزار سے رہائی کا راستہ یہ ہے کہ وہ اپنے حقیقی وجود (حقیقت اولیٰ) کی زبان اور اشاروں (Language of God) کو سمجھے۔ یہ اشارے فطرت کے تمام مظاہر میں بکھرے پڑے ہیں۔ شاعری ہو یا اسطور یا دیوانگی ان سب میں انہیں اشاروں کا عکس ہے۔ (کیوں کہ یہ سب انسان کے وجود کا آزادانہ اظہار ہیں) یاس پرس اسی لئے اساطیر کی بھی مدافعت کرتا ہے اور دیوانگی کو بھی ''ذہنی بیماری'' سمجھنے کا مخالف ہے۔ یہ دیوانگی فی الواقع جذبے یا احساس کی زرخیزی اور وفور کا کرشمہ۔ چنانچہ شاعری کی طرح دیوانگی بھی ایسے انکشافات پر قادر ہوتی ہے جو بیرونی مقاصد اور معیاروں سے وابستہ عام انسانوں کے تجربے میں کبھی نہیں آتے۔

ہائیڈیگر اور سارتر کی وجودی فکر کے بڑھتے ہوئے دائرۂ اثر سے یاس پرس کو اندیشہ تھا کہ وجود کو اگر اس کے دینوی رشتوں سے لاتعلق سمجھ لیا گیا تو اس کا نتیجہ بدنظمی اور انتشار کی صورت میں بھی سامنے آ سکتا ہے۔ اسی لئے یاس پرس نے حلقہ بندی، تعقل اور ترسیل کے تین اصول پیش کئے ہیں جنہیں ایک بنیادی وحدت وجود کے ایک ہی دھاگے میں پرو دیتی ہے۔[76] حلقہ بندی کے دو ضمنی پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہستی ایک کل ہے اور انسان اس کا ایک اپنے طور پر مکمل حصہ، دوسرے انسان کی ہستی اپنے شعور سے ہم رشتہ اور بجائے خود حلقہ بندی کا عمل بھی ہے۔ تعقل (Reason) کو یاس پرس تفہیم (Understanding) سے الگ کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ تفہیم ایک مظہر کو دوسرے مظہر سے یا

ایک حقیقت کو دوسری حقیقت سے الگ ایک آزاد تناظر میں دیکھنے کا عمل ہے یعنی تفہیم کے ذریعہ انسان حسی یا مادی حقائق کا رشتہ ایک دوسرے سے منقطع کر دیتا ہے، جب کہ تعقل دو بظاہر مختلف حقائق میں بھی تعلق کا ایک تاثر پیدا کرتا ہے۔ انسانی وجود کو جن وجودی مفکروں نے محض داخلیت کہہ کر خارجیت کو ایک متضاد مظہر بتایا ہے، ان کے طرز فکر سے یاس پرس کی وجودیت چونکہ مختلف نوعیت رکھتی ہے اس لئے یاس پرس خود بھی اپنی فکر کو وجودیت کے بجائے فلسفۂ تعقل کہنے پر زور دیتا ہے۔ زندگی کی طرف یاس پرس کا رویہ چونکہ ایجابی ہے اس لئے اپنی فکر پر وہ یہ ذمہ داری بھی عاید کرتا ہے کہ وہ لوگوں کو جگائے۔ مقصد کسی فرمان یا احکام کا نفاذ نہیں بلکہ یہ ہے کہ ذہن کے جالے اور ژولیدہ خیالات کی گرد صاف ہو۔ اسی لئے یاس پرس فلسفے کے لئے بھی ایسے صیغۂ اظہار کا تقاضا کرتا ہے جس کی ترسیل دوسروں تک ہو سکے اور فکر محض کسی کیفیت کا مبہم اشارہ نہ بن جائے۔

یاس پرس انسانی وجود کو چونکہ ایک وسیع و عریض کل کا مرکزی نقطہ مانتا ہے اس لئے اس کل کے مطالعے میں وجود کی وحدت کی) خانہ بندی کو غلط تصور کرتا ہے۔ اختصاصی علوم کسی ایک خانے تک اپنی ساری توجہ مرکوز رکھتے ہیں، چنانچہ ان کی دریافت کردہ صداقتیں بھی خام اور نامکمل ہوتی ہیں۔ اس طرح مرکزی نقطے یا وجود کی بنیاد سے نظر ہٹ جاتی ہے۔ جدید سائنس کا نمایاں ترین عیب بھی یہ ہے کہ ہر موجود ومشہور مظہر کو، چاہے وہ انسانی وجود سے مانوس ہو یا اس کے لئے اجنبی اور غریب، سائنس یکساں طور پر مطالعے کا موضوع سمجھتی ہے۔ وہ اس تمیز سے بیگانہ ہے کہ ہر موجود، مظہر انسانی جذبہ و خیال کے لئے یکساں قدر و قیمت کا حامل نہیں ہوتا۔ پھر سائنس خیال یا جذبے کے امکانات کو زیادہ اہمیت نہیں دیتی اور انہیں معینہ اور مادی علم کے آئینے میں دیکھنا کافی سمجھتی ہے۔ جدید علوم اور سائنس کی نارسائیوں کا محاسبہ کرنے کے باوجود، جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، یاس پرس ان کی طرف سنجیدہ اور علمی رویہ رکھتا ہے، اور جہاں تک کائنات میں انسان کے منصب و مقام اور اس کے وجود کی وحدت سے ان کا تصادم نہیں ہوتا، یاس پرس ان کے فیضان کا اعتراف بھی کرتا ہے۔ مارکسزم پر اس کے اعتراضات بھی اس کی فلسفیانہ بصیرت اور کشادہ فطری کے ضامن ہیں۔ اس کا بنیادی اعتراض یہ ہے کہ مارکسزم چونکہ خود کو سائنسی فلسفہ کہتی اس لئے اس کی ہمہ گیری اور ثبات دونوں مشتبہ ہیں۔ ہر سائنسی فکر ترمیم و تنسیخ حتیٰ کہ مکمل تردید کے خطروں سے بھی محفوظ نہیں ہوتی۔ پھر مارکسزم کا یہ دعویٰ بھی کہ وہ غیر طبقاتی انسان کے شعور سے اپنا مواد فکر اخذ کرتی ہے، یاس پرس کے نزدیک سچائی پر مبنی نہیں۔ سائنس حقائق کی معروضی اور آزادانہ جستجو

کا نام ہے جس میں طبقاتی رشتوں کے تصور اور عصبیتوں کا گزر نہیں۔ وہ ایک عالمگیر انسانی صداقت کے حصول و تشکیل کو اپنا ضابطہء نظر بناتی ہے، جب کہ طبقاتی تعصبات مارکسزم کو ایسی ادعائیت میں مبتلا کر دیتے ہیں جو ذہنی آزادی کا ساتھ دور تک نہیں دے سکتی۔ سائنس اور مارکسزم دونوں کا یہ دعویٰ امتیاز بھی غلط ہے کہ ان کی گرفت میں ہر حقیقت کی بنیاد آ جاتی ہے یا انہیں یہ قوت حاصل ہے کہ ان بنیادوں تک پہنچ سکیں۔ یاس پرس کے نزدیک فکر کا آدرش وہ عقلی ہستی ہے جو دوسری عقلی ہستیوں کے ساتھ وجود باہمی کے تجربے میں شریک ہو، جو شک کا اظہار بھی کرے اور اختلاف و اتفاق بھی، اور جو روز افزوں پیچیدہ ہوتی ہوئی ذہنی اور حسی کیفیتوں کے تجزیے اور تفہیم میں ایک مؤثر رول ادا کرنے کی اہل ہو، کیوں کہ یہی ہر صداقت کا اولین تقاضہ ہے اور اس کے بغیر کسی صداقت تک رسائی مشکل ہے۔ اس لحاظ سے یاس پرس کے نزدیک سائنس اور مارکسزم دونوں انسانی شعور کی راہ نمائی یا وجود کے خم و پیچ کے ادراک سے قاصر ہیں۔

وجودیت کے ترجمانوں میں ہائیڈیگر کی اہمیت کا سبب اس کا مخصوص طرز احساس ہے جو بیسویں صدی کے حالات اور ذہنی ماحول سے مطابقت کے کئی پہلو رکھتا ہے۔ کر کے گار کی طرح ہائیڈیگر بھی انسان کے باطنی آب و رنگ، اس کی جذباتی کیفیتوں اور دہشت و تشویش سے معمور فضا میں اس کی ذہنی الجھنوں کو پس منظر بنا کر وجود کی حقیقت کا متلاشی ہے۔ لیکن فرق یہ ہے کہ کر کے گار وجود کے باطنی آب و رنگ یا داخلیت ہی کو اصل صداقت مانتا تھا، جب کہ ہائیڈیگر داخلیت کو صداقت کا حجاب سمجھتا ہے اور صداقت کو اس سے ماورا۔ ہائیڈیگر کا خیال ہے کہ انسان دنیا میں پھینک دیا گیا ہے اور اب معتبر اور غیر معتبر وجود کی یکساں کشاکش میں انتخاب کر کے ایک پیچیدہ مسئلے سے دوچار ہے۔ وہ ہسرل کی مظہریت کے تصور سے بہت متاثر تھا، خاص طور پر ہسرل کے اس نظریے سے کہ خالص انا یا خالص شعور سب سے بڑے استعجاب کا نشان ہے۔ یاس پرس کے نزدیک یہ استعجاب انا یا شعور کے بجائے ہستی میں اشیا (موجودات) کی شمولیت کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ ہائیڈیگر اس حقیقت کو تو تسلیم کرتا ہے کہ فطرت کے مظاہر اسرار سے معمور ہیں، چنانچہ استعجاب ان اسرار ہی کا ردعمل ہے۔ لیکن وجود کی معنویت کو قائم رکھنے کے لئے وہ یہ بھی کہتا ہے کہ فطرت کے اسرار کا برقرار رہنا اور انسان کے لئے ان کی حفاظت کرنا ضروری ہے۔ اس حجاب کے اٹھنے کا مطلب یہ ہوگا کہ انسان لاشئیت کی ایک ایسی دہشت ناک فضا میں پہنچ جائے جہاں اس کی اذیتیں اور بڑھ جائیں گی۔ انسان کو فطرت کے تجزیے سے باز رہنا چاہئے ورنہ اس کے جلوۂ

جار شیوہ کا سرمتشل و ہوش کی یورش سے بکھر جائے گا۔ گویا فطرت ایک رنگین خواب ہے، جس کی تعبیر ڈھونڈنے کا مطلب یہ ہوگا کہ انسان ایک سیاہ و سناک سمندر کی ویرانی سے دو چار اور تنہائی کے غضبناک احساس کا شکار ہو جائے۔ اس طرح ہائیڈیگر ہستی کے نہاں خانوں تک شعور کے راستے سے پہنچتا ہے۔ موجودات کو اس مطالعے کا پس منظر نہیں بناتا بلکہ موجودات سے فرد کے رشتے کے احساس کو وجود کی حقیقت تک پہنچنے کا راستہ سمجھتا ہے۔ فرد کا اضطراب و انتشار، خستگی اور واماندگی، دکھ اور سکھ سب اسی احساس کے رشتے ہیں۔ بنیادی احساس موت کی دہشت ہے کیونکہ موت ایک ہمہ گیر اور آفاقی صداقت ہے۔ یہ صداقت انسان کو اس کی غیر معتبر ذات، اس کی خود فراموشی اور زوال کی ایک مسلسل کیفیت کے غبار سے نکال کر اپنے آپ کو سمجھنے پر مائل کرتی ہے۔ وہ چونکہ دنیا میں موجود ہے اس لئے وہ یہ بھی جاننا چاہتا ہے کہ وہ کون ہے اس کی ہستی کا مصدر کیا ہے، وہ کس منزل کی طرف رواں ہے اور وہ کس کے لئے ہے؟(77) اس کا احساس گناہ زوال کی آگہی، اس کے الفاظ و اشارات سب ذات کے اسی انکشاف کا پتہ دیتے ہیں۔ یہ کیفیتیں اس کی حقیقی صورتحال (ذاتی) کا نکار خانہ ہیں۔ اس افسردہ ہستی کا سبب یہ ہے کہ انسان اپنی گمراہی اور بے صبری کی حقیقت سے واقف ہے۔

صداقت کا جوہر ہائیڈیگر کے نزدیک آزادی ہے۔ مادی حقائق کی سرد مہری اس آزادی کو سلب کر لیتی ہے۔ انسان کی عملی زندگی ان حقیقتوں کی تابع ہوتی ہے جن سے وہ اس ارضی دنیا میں دو چار ہوتا ہے جو اس کے مادی مطالبات کو آسودہ کرتی ہیں۔ اس طرح اپنی ہستی کے سلسلے میں وہ ہمیشہ فریب میں مبتلا رہتا ہے اور اس کی زندگی غلطیوں کا ایک سلسلہ بن جاتی ہے تاوقتیکہ وہ خود کو مغلوب ہونے سے بچانے پر قادر نہ ہو۔

ہائیڈیگر کا شاعرانہ طرز احساس چونکہ تجزیاتی مطالعے کا متحمل نہیں ہوسکتا، اس لئے اس کے خیالات بعض اوقات دوراز کار اور مہمل نظر آتے ہیں۔ کارنیپ نے ایک مضمون میں ہائیڈیگر کا یہ جملہ نقل کیا ہے کہ ''ہستی یا لاشئیت تو ''جو ہے'' اس کی فنا ہے، نہ اس کا اخراج نفی سے ہوتا ہے۔'' ظاہر ہے کہ فکر کا یہ انداز اپنے عدم استدلال کے باعث سری بن جاتا ہے۔ اس لئے کارنیپ نے یہ جملہ بے معنویت کی مثال کے طور پر پیش کیا ہے۔ ہائیڈیگر نے اس کا جواب یوں دیا ہے کہ ''لاشئے'' (Nothing) کو سائنس نے یکسر مسترد کر دیا ہے اور اسے لایعنی قرار دے دیا ہے۔ لیکن اگر ہم ''لاشئے'' کی اس طرح تردید کرتے ہیں تو کیا۔ (تردید کے) اس عمل میں ہم واقعتاً ''لاشئے'' کا اعتراف نہیں کرتے ..... سائنس

''لاشئے'' کی لاشئیت کو جاننا چاہتی ہے۔ مگر اس طرح بھی یہ حقیقت باقی رہ جاتی ہے کہ ٹھیک اس نقطے پر، جہاں سائنس الفاظ میں اپنا جوہر منتقل کرنے کی سعی کرتی ہے، وہ ''لاشئے'' کی تصدیق کا پہلو بھی سامنے لاتی ہے۔ وہ اس شے کی نفی بھی کرتی ہے اور اس سے ایک حقیقت کا استنباط بھی۔''(78)

''لاشئے'' میں حقیقت کا سراغ لگانے کی جستجو ہی مابعد الطبیعیات کا نقطہ آغاز ہے یا بقول ہائیڈیگر جو ''ہے'' کی سطح سے بلند تر سطح پر حقیقت کی تلاش۔ آیر نے اس مفروضے کی تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہائیڈیگر ہر لفظ کو ایک اسم سمجھ کر ''لاشئے'' کو بھی اہم اسم اور اس لحاظ سے ایک وجود کا درجہ دیتا ہے۔ ''مابعد الطبیعیات کے عدم امکان کی دلیل'' میں آیر نے ہائیڈیگر کی لایعنیت سے مفصل بحث کی ہے۔ (79) وٹگنسٹائن اور اس کے بعد کارنیپ ایک طرف تو مابعد الطبیعیات کو مہمل سمجھتے ہیں، دوسری طرف اسے زندگی کی طرف احساس کا اظہار کرنے والی ایک شاعرانہ ہئیت بھی کہتے ہیں۔ آیر کہتا ہے کہ بظاہر الفاظ کے تسلسل سے مابعد الطبیعیات جو جملہ ترتیب دیتی ہے اس کی ایک واضح ساخت (ڈھانچہ) بھی ہوتی ہے مگر اس ساخت سے مفہوم کی کوئی کرن نہیں پھوٹتی۔ یہ جملہ سازی مابعد الطبیعیات کے عدم امکان کا ثبوت ہے۔ کیوں کہ مابعد الطبیعیات اس حقیقت (نفس) کی جستجو ہے جو مظاہر میں مخفی یا اس سے ماورا ہے۔ اختصاصی علوم موجودات یا مشہور حقیقتوں کے آئینے میں مسائل کا تجزیہ کرتے ہیں۔ مابعد الطبیعیات ان حقائق کی زیرِ آب لہروں کا۔ چنانچہ طریق کار کے علاوہ اس کے نتائج بھی فضول ہیں۔ یہ تصور کہ لفظوں سے ترتیب دیئے ہوئے جملے ایک معینہ صورت بھی رکھیں اور ایک بالکل مختلف منطق (تخیلی یا شاعرانہ) ہئیت کی تشکیل بھی کریں مابعد الطبیعیات مفکروں کو مہمل سوالات پر اکساتا ہے۔ اس جال میں پھنسنے کے بعد وہ سمجھتے ہیں کہ تخیلاتی اور توہماتی معروضات بھی وجود کی کوئی شکل رکھتے ہیں۔ (80) ہائیڈیگر ان سوالات کا جواب یوں دیتا ہے کہ ''لاشئے'' نہ تو کوئی معروض ہے نہ کوئی ایسی شئے جو واقعی (بساط) ارض پر موجود ہے۔ ''لاشئے'' کا وقوع نہ تو خود اس کی ذات کے ذریعہ ہوتا ہے نہ اس سے الگ ایک ملحقہ حقیقت کے طور پر۔ (81) ''شئے اپنی'' لاشئیت، کی نفی سے اپنا اثبات کرتی ہے۔ اس طرح ''لاشئیت'' وجود کی شئیت کا ایک لاینفک حصہ بن جاتی ہے۔ ہیگل خالص ''شئیت'' اور خالص لاشئیت کو ایک واحد حقیقت سے تعبیر کرتا تھا۔ ہائیڈیگر اس خالص غیر (Other) کو جو ''ہے'' کی بہ نسبت ''لاشئے'' کو ہستی کا حجاب کہتا ہے اور یہ سمجھتا ہے کہ انسان صرف ''ہے'' یا مشہود حقائق کے درمیان مصروف کار رہ کر اپنی ذات کی تکمیل نہیں کر سکتا۔ مفکر اور شاعر دونوں حقیقی وجود کے شور شرابے اور آب و گل کی سطح سے بلند ہونے کے

بعد اپنی زندگی اور فکر کو ہستی کی صداقت میں ڈھالتے ہیں اور وجود کی خاموش آوازوں کو سنتے ہیں۔ یہی طریقہ ہے فکر اور جذبے کے ارتفاع کا اور اسی طرح شاعری یا فکر اپنے طبیعی حدود سے آزاد ہو کر ایک دائم و قائم تخلیقی تجربے میں ڈھلتی ہے۔

صداقت کے عام تصور کو ہائیڈیگر اس غلط بینی کا آفریدہ قرار دیتا ہے جو اسے صرف ''موجودہ'' کی ملکیت سمجھتی ہے۔ صداقت ایک الہام ہے یا روشنی کی ایک لہر جو باطن سے اٹھتی ہے اور سائنس چونکہ ایک تکنیکی اور عملی مشغلہ ہے اس لئے روح کو بیدار نہیں کر سکتی، نہ اس روشنی کو سمجھ سکتی ہے۔[82] ہائیڈیگر ہستی کے ایک ایسے تصور کا جو، یا ہے جس کی تعبیر دنیا میں موجود وجود کے حوالے سے ایک ارفع تر سطح تک لے جائے۔

یاس پرس ماورائی وجود کے کارخانے میں ہمیشہ خدا کو کارکشا اور کارساز دیکھتا تھا، چنانچہ اس کی فکر بالآخر خدا کے انجیلی عقیدے تک پہنچی۔ مارسل کی وجودیت کا مرکزی نقطہ مطلق تصور پرستی سے اس کی ذہنی کش مکش ہے۔ تصور پرستی پر اس کا سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ وہ اشیا کو نظری سانچوں میں ڈھال دیتی ہے اور ان کے حضور سے بے خبر یا لاتعلق ہو جاتی ہے لیکن اشیا نہ صرف یہ کہ کسی جوہر کے پیکر (وجود) کی شکل میں ہمارے سامنے ہوتی ہیں بلکہ اپنی موجودگی کے سبب سے ہماری فطرت کو متاثر بھی کرتی ہیں۔[83] یہ زاویۂ نظر مارسل کی وجودیت کو ایک سماجی معنویت سے وابستہ کر دیتا ہے۔ خالص تصور پرستی وجود کی سچائی کو بھی شبہے کی نظر سے دیکھتی ہے اور اس کو پہچاننے سے انکار بھی کر سکتی ہے۔ اس لئے مارسل کا خیال ہے کہ انسانی وجود کائنات پر محض اپنے ارتعاشات یا اظہارات کے ذریعہ اثر انداز نہیں ہوتا بلکہ عینیت یا جوہر اور جسم کی وحدت کے وسیلے سے براہ راست طور پر اسے متاثر کرتا ہے۔ عام تصور کے مطابق جسم ایک قسم کا آلہ ہے جو موجودات کے پیغامات کو ذہن تک منتقل کرتا ہے، یعنی انسانی ذہن جسم سے ایک خارجی ربط رکھتا ہے اور جب وہ جسم کا ذکر کرتا ہے تو گویا ایک ''تیسری ذات'' کا نقطۂ نظر اختیار کر لیتا ہے۔ اور یہ ذات موجودات اور اس کے جسم سے الگ ایک تیسری حقیقت بن جاتی ہے۔ مارسل اس تفریق کو مصنوعی سمجھتا ہے اور کہتا ہے کہ ''میرا جسم میرا جسم ہے، اسی مفہوم میں جس کے مطابق کوئی بھی دوسری شئے میری نہیں ہو سکتی۔''[84] جسم اور ذہن کے تعلق کو سمجھنے کی کوشش انسان کو اپنے کلی وجود تک لے جاتی ہے اور اسے اپنی مخصوص صورت حال نیز اس صورت حال کی روشنی میں زندگی کی طرف اپنے رویے کا شعور بخشتی ہے۔ اس رویے یعنی انفرادیت کے اسرار کو معروضی طریقے سے سمجھنا ممکن نہیں کیوں کہ

یہ سوال بالآخر فرد کو اس کی اپنی ذات پر غور کرنے کی دعوت دیتا ہے۔ خدا کے وجود یا کسی ماورائی حقیقت کے تجزیے اور تجربے میں بھی علمی شواہد اور طریق کار کی نارسائی کا سبب یہی ذاتیت ہے۔ اس سلسلے میں فرد اپنی موجوداتی طبع پر گہرے حسی ارتکاز سے اکتساب نور کرتا ہے۔ یہ دھیان ہے یا جذب کی ایک رو، لیکن یہ رو ذہن اور جسم کی ثنویت کو ختم کرنے کے بعد ایک کلی حقیقت سے نمودار ہوتی ہے اور رسمی یا سماجی عقیدے پر مختتم ہوتی ہے۔ مارسل وجود کی اس دلیل کا قائل نہیں کہ ''میں سوچتا ہوں اسی لئے میں ہوں۔'' چنانچہ ذاتی اور ذات کی وساطت سے اجتماعی تجربہ وجود کے عرفان کا راستہ بن جاتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ مارسل انسانی وجود کو مختلف اقسام وعنوانات میں تقسیم کرنے والے معاشرے کی مذمت بھی کرتا ہے۔ ماحول ہر لحہ اس کے درپے ہے کہ انسان کو ایک تصور بنادے، یا تصور کا ایسا عملی اظہار جو اس کی ماحول کی مصلحتوں اور ضرورتوں سے مطابقت رکھتا ہو۔ یہ کاروباری انداز نظر انسان کو اس کی انفرادی حیثیت کے بجائے تعمیمی علامتوں کے طور پر برتتا ہے اور انسان کی اس حقیقت (وجود) کو جھٹلانا چاہتا ہے جو اس کے لئے سب سے بڑی صداقت ہے۔

یاس پرس نے ایک فلسفیانہ عقیدے کے حصول اور اس کو برقرار رکھنے کی جستجو کو وجود کا مقصود اصلی بتایا تھا۔ مارسل امید کے ایک تصور کے ذریعہ وجود کے امکانات کا سراغ لگانے پر زور دیتا ہے جو اسے فنا کی گہرائی سے نکال کر اس کی اصل منزل تک واپس بھیج سکے اور وہ گرد وپیش کی گم کردہ راہ حقیقتوں کے طلسم کو منتشر کر کے اس حقیقت سے دوچار ہو جو ازلی اور ابدی صداقت ہے۔ مارسل کے نزدیک واپسی کا یہ راستہ عیسائیت ہے۔

بوبر بھی عیسائیت ہی کا وجودی مفسر ہے۔ اس کے فلسفیانہ افکار کا کلیدی نقطہ من وتو (I Thou) کے رشتے کا سوال ہے۔ نفسیاتی طریق علاج، سیاست، دینیات، علم الانسان اور انجیل سب پر وہ اسی سوال کا اطلاق کرتا ہے اور ہر مسئلے کو اسی رشتے کے تناظر میں دیکھتا ہے۔ بوبر ''میں'' اور ''تو'' کو ایک ایسی وحدت سے تعبیر کرتا ہے جو حواس سے ارتفاع کے بعد ان دونوں کو ایک ہی نقطے پر یکجا اور ایک دوسرے میں مدغم کر دیتی ہے۔ پھر یہ دونوں موضوع اور معروض یعنی ''میں'' اور ''وہ'' نہیں رہ جاتے اور اس اندرونی رشتے کو دریافت کر لیتے ہیں جس کا خمیر ان میں پہلے ہی سے موجود ہے۔ ''میں'' فرد کا استعارہ ہے۔ ''وہ'' ہستی یا خدا کا۔ ان کا ادغام باہمی انسان کے حقیقی وجود کی صورت گری کرتا ہے اور اسی منزل کو عبور کرنے کے بعد فرد موجود کے مرتبے تک پہنچتا ہے۔ انسان کی پوری تاریخ ''میں'' اور ''تو'' کی تفریق سے پیدا

شدہ مسئلے سے مربوط ہے۔ بوبر "وہ" کی دنیا کو زماں اور مکاں کے سیاق و سباق میں موجود اور مترتب
قرار دیتا ہے۔ فی الواقع یہی دنیا وجود کا آئینہ خانہ ہے۔ "وہ" کی تشکیل اسی وقت ہوتی ہے جب "تو"
اور "میں" کا خط فاصل مٹ جاتا ہے۔ چونکہ "تو" کی دنیا زماں اور مکاں دونوں سے ارفع تر ہے، اس
لئے "میں اور "تو" کا اتصال "وہ" کو زماں میں رہ کر بھی اس سے آزادی کا تجربہ بخشتا ہے۔(85)
"وہ" جو فنا پذیر بھی ہے اور لازوال بھی، جو زیرِ آسمان بھی ہے اور آسمانوں پر محیط بھی، اس طرح بوبر
وجود کے مسئلے کو ایک بیرونی مظہر یعنی خدا کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن وجود کی تکمیل
چونکہ انسان اور خدا کی ثنویت کے خاتمے پر ہوتی ہے، اس لئے وہ بیرونی مظہر فرد کے اندرون کا ایک
ناگزیر حصہ بن جاتا ہے۔

یہ طرزِ فکر اگرچہ ایک دینی اخلاقیات سے نسبت رکھتا ہے، پھر بھی یہاں فکر کا اصل محور انسان ہے
جو کسی قدر یا اخلاقی تصور کی اطاعت اس لئے نہیں کرتا کہ اس پر کوئی فرض عاید کیا گیا ہے یا کسی دوسری دنیا
میں اسے اپنے اعمال کا صلہ ملنا ہے۔ اس کی منزل اپنا وجود ہے اور مقصد اپنا عرفان۔ ایسی صورت میں کہ
اس دنیا سے پرے کسی دوسری دنیا کی نعمتوں کا خواب اس کے پاس نہیں، وہ مصائب سے گھری ہوئی
زندگی کو گوارا کیوں کر بنائے؟ خود بوبر اس حقیقت کا معترف ہے کہ انسان کے لئے "صرف حال میں
زندہ رہنا ممکن نہیں اور اگر حال کو پوری طرح اور تیزی کے ساتھ زیر نہ کیا جائے تو زندگی ضائع جائے گی۔"
البتہ ماضی میں زندہ رہنا سہل ہے کیوں کہ ایک تو حال کی ہر تلخی ماضی کا حصہ بننے کے بعد براہ راست اثر
انداز ہونے کی طاقت سے عاری ہو کر محض ایک خیال بن کر رہ جاتی ہے، دوسرے ماضی چونکہ زماں کے
بہاؤ کی زد پر نہیں ہوتا اور اضطراب و انتشار سے محفوظ ہوتا ہے، اس لئے اس میں زندگی کی تنظیم کی جا سکتی
ہے۔ لیکن انسان ماضی کو اپنے حال کا حصہ تو بنا سکتا ہے مگر خود کو صرف اس کے لئے وقف نہیں کر سکتا۔ اس
لئے حال کی حقیقت سے مفاہمت کی کیا صورت ہو؟ اس کا جواب بوبر یہ دیتا ہے کہ "ہر لمحے کو تجربے اور
تصرف سے بھر دیا جائے   اس طرح حال کی (تلخیوں کی سوزش کا احساس بھی معدوم ہو جائے گا......
اور صداقت کی پوری سنجیدگی کے ساتھ یہ سمجھ لینا بھی ضروری ہے کہ "وہ" بنے بغیر انسان زندہ نہیں رہ سکتا
اور صرف "وہ" کے ساتھ رہنے والا "انسان" (یعنی وجود) نہیں رہ جاتا۔(86) یعنی صرف یہ کافی نہیں کہ
صداقت (خدا) سے ایک ربط قائم کر لیا جائے۔ ضرورت اس کو اپنے وجود میں جذب کرنے کی ہے۔ خدا
سے رشتے میں غیر مشروط ربط اور غیر مشروط علاحدگی کو بوبر ایک کہتا ہے۔ یہ رشتہ انسان کو کسی دوسری ایسی

شئے سے متعلق نہیں رہنے دیتا جو اس سے الگ ہو۔ ہر شئے اس سے منسوب ہو جاتی ہے۔''اشیا اور موجودات زمین اور آسمان'' سب کے سب اسی کی زنجیر وجود سے منسلک ہو جاتے ہیں۔ اس رشتے سے دوسرے مظاہر کا اعتبار ختم نہیں ہوتا بلکہ وہ ''تو'' میں ضم ہو کر ''وہ'' سے مربوط ہو جاتے ہیں۔ پھر انسان کو سکون کی تلاش میں زندگی سے گریز کی حاجت ہوتی ہے نہ ترک دنیا کی۔ نہ ہی وہ دنیا کو فریب مایا سمجھنے کی ضرورت محسوس کرتا ہے کہ اپنی ناکامیوں اور تلخیوں کی تلافی کرے۔ وہ دنیا کو اس کی حقیقی بنیادوں پر قائم اور استوار دیکھتا ہے۔ خدا تک پہنچنے کے لئے دنیا سے لاتعلقی شرط ہوئی نہ تعلق۔ یہ سعادت اس صورت میں حال ہوتی ہے کہ انسان ہر مظہر کو خدا کی ذات میں اور اس کے حضور میں دیکھے اپنی پوری ہستی کے ساتھ جو اپنے ''تو'' تک جاتا ہے اور اپنی دنیوی ذات کو اس سے ہم کنار کرتا ہے، وہی اسے دریافت کر سکتا ہے۔ (87) اور اس دریافت کے بعد ہی اپنے وجود کی حقیقت اس پر منکشف ہو سکتی ہے۔

مرلو پونتی کی وجودیت بوبر کے برعکس نہ کسی خواب نامے کی پابند ہے نہ دینی تصور کی۔ وہ انسان کی حقیقی صورت حال میں اس کے وجود کے مسئلے کو حل کرنے کی جستجو کرتا ہے اور صرف اس کے اعمال کو، اس امتیاز کے بغیر کہ ان کی نوعیت کیا ہے، اپنی فکر کا موضوع بناتا ہے۔ سارتر اور سیموں دی بووے کے ساتھ پونتی بھی جدیدیت کے ترجمان ماہنامے ''عصر جدید'' (Les Temps.Moderns) کا نگراں تھا۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد ابھرنے والی نسل کو اس کی مضطرب المزاج دنیا اور انتشار زدہ صورت حال کی آگہی بخشنے میں اس ماہنامے کا رول بہت نمایاں رہا ہے۔ الوہی عقیدے سے بے نیازی اور موجود حقائق سے وابستگی پونتی کی وجودیت کو اشتراکیت کے مارکسی تصور سے کسی حد تک مفاہمت کی راہ دکھاتی ہے۔ وہ امید اور فلاح کے امکانات کی تلاش بھی اسی دنیا میں کرنے کا مشورہ دیتا ہے جو انسانی عمل کی منتظر اور اس کا میدان ہے۔ وہ اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ انسانی صورت حال اور وجود کی پیچیدگیوں کی حقیقت تک رسائی اسی صورت میں ممکن ہو سکتی ہے کہ انسان اپنے آپ کو ہر ذہنی اور جذباتی سہارے کے فریب سے نکالے اور اس صورت کے آزادانہ تجزیے کا حوصلہ پیدا کرے۔ علوم و افکار، مذہب، تاریخ، تہذیب کی روایت نے اسے تعقل کی جو استعداد بخشی ہے وہ اس تجزیے کے لئے ناکافی ہے۔ البتہ ادراک کی قوتیں تعقل کی استعداد سے برتر ہیں۔ ادراک کی مظہریت وجود اور اس کے عین یا جوہر کا مطالعہ ہے اور ہر انسانی مسئلہ مظہریت کے نزدیک وجود کی اصطلاحات کا تعین ہے۔ اسے پونتی ادراک کی اصل سے بھی تعبیر کرتا ہے (چنانچہ ادراک شعور ہی کی بلند تر صورت بن جاتا ہے) مظہریت کا

اہم عطیہ یہ ہے کہ وہ انتہائی داخلیت اور انتہائی خارجیت کو ایک وحدت میں ڈھالتی ہے۔ اس وحدت کی تشکیل چونکہ عقلیت کے قیاسات کی بنیاد پر ہوتی ہے، اس لئے تمام موجودات ابہام کا شکار ہوتے ہیں اور ان کے بارے میں کوئی بھی قطعی اور فیصلہ کن بات نہیں کہی جاسکتی۔ یہی نہیں، ہر موجود حقیقت اپنی افتادِ طبع کے اعتبار سے بھی مبہم ہوتی ہے۔

عقلیت کا پیمانہ پونتی کے نزدیک انسانی تجربے ہیں جن میں عقلیت اپنا انکشاف کرتی ہے۔ ''یہ کہنا کہ عقلیت کوئی وجود رکھتی ہے یہ کہنے کے مترادف ہوگا کہ تناظر کا اختلاط ہوتا ہے، مدرکات ایک دوسرے کی تصدیق کرتے ہیں اور اس طرح ایک معنی ظہور پذیر ہوتا ہے۔''(88) معنی متعین نہیں ہوتے اس لئے ان کا مظہر بھی مبہم (غیر متعین) ہوا۔ مظہریت کے بارے میں پونتی یہ بھی کہتا ہے کہ اگر علم کا یہ شعبہ ایک باقاعدہ فکری عقیدہ یا فلسفیانہ نظام بننے سے پہلے، ایک تحریک کی شکل میں رونما ہوا تو یہ نہ کسی حادثے کا نتیجہ تھا نہ اس کا مقصد کسی فریب کو عام کرنا تھا۔ حادثے غیر متوقع ہوتے ہیں چنانچہ مبہم، اور فریب مقصد میں نہیں بلکہ مظہر میں فی نفسہٖ موجود ہوتا ہے۔ پونتی مظہریت کو اس کے انہماکِ ذہنی، اس کے تحیر، اس کی آگہی کے تقاضے اور دنیا یا تاریخ کے معنی کو گرفت میں لینے کی اس کی آرزو کے باعث اتنا ہی دشوار طلب قرار دیتا ہے جس کی مثال بالزاک، پروست، والیری اور سیزین کے کارنامے پیش کرتے ہیں۔ اس طرح مظہریت پونتی کے خیال میں نئی فکر کی عام جستجو کا ایک حصہ بن جاتی ہے۔(89)

تعقل پر ادراک کو فوقیت دینے کا سبب پونتی یہ بتاتا ہے کہ ہم ہمیشہ ادراک کی دنیا میں رہتے ہیں اور ہمارا سابقہ ہر لحہ ایسے ذہنی اور حسی تجربوں سے پڑتا ہے جن کی کوئی عقلی توجیہہ نہیں ہوسکتی۔ انتقادی فکر اس دنیا سے ہمارا حقیقی رشتہ ختم کردیتی ہے چنانچہ اشیا یا مظاہر کی عام دلیل سے اس کا تعلق قائم نہیں رہ پاتا۔ ایسی صورت میں وجود کے کسی قطعی یا معنی خیز نتیجے تک پہنچنے کا سوال ہی نہیں اٹھتا کیوں کہ انسان بہرصورت ''دنیا میں رہنے والی ہستی'' ہے، ایسی دنیا میں جو غیر متوقع کیفیتوں اور وقائع سے معمور ہے۔ مظہریت اس کے جھیلے ہوئے تجربوں کی بازیافت کرتی ہے، چنانچہ سائنس یا تعقل کے حدود سے گزر کر اسے پھر پیچھے لوٹنا پڑتا ہے۔ لیکن جھیلے ہوئے تجربے کے معروضات ہمیشہ غیر واضح ہوتے ہیں اور اچانک بالکل بدلی ہوئی صورت میں نظر آتے ہیں۔ ایک شخص جو چند لمحے پہلے اجنبی اور خوفناک دکھائی دیتا تھا، دوسرے لمحے میں اس کے چہرے پر نرمی اور رفاقت کی روشنی پھیل جاتی ہے۔ ایک رنگ کبھی اچھا لگتا ہے اور کبھی بے زاری کا احساس پیدا کرتا ہے۔

اس ابہام کی خلش کو دور کرنے کا طریقہ کیا ہوگا؟ پونتی مطلق تصورات کی اسی اضافیت کے پیش نظر ایک درمیانی راستے کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ مثلاً تجربیت کو وہ اس لئے ناقص سمجھتا ہے کہ وہ اس حقیقت کو دیکھنے سے قاصر رہتی ہے کہ ہمیں یہ جاننے کی ضرورت بھی ہوتی ہے کہ ہم کیا چاہتے ہیں یا کس شئے کے منتظر ہیں، کیوں کہ ضرورت کے احساس کے بغیر کسی شئے کی جستجو نہیں کی جاتی۔ اسی طرح فکریت یہ نہیں سمجھ پاتی کہ ہم جس شئے کے متلاشی ہیں اس کا کوئی علم ہمیں نہیں، کیوں کہ وہ ہماری نگاہوں سے اوجھل ہے، ورنہ ہمیں اس کی تلاش نہ ہوتی۔ دونوں کے یہ نقائص ایک درمیانی راستے ''پیکر خیال (Body -subject) کی اہمیت کا احساس پیدا کرتے ہیں جس سے یہ مراد ہے کہ نہ تو یہ خالص شئے ہے نہ صرف خیال، اس لئے مبہم ہے۔ حقیقت پسندی اور داخلیت یا تعینیت اور سارتر کے مطلق آزادی کے تصور کے مابین بھی پونتی بیچ کی راہ نکالنے پر زور دیتا ہے۔ سارتر آزادی کو یا تو مکمل کہتا ہے یا لاموجود۔ اس کے برعکس پونتی کا خیال ہے کہ اصل حقیقت نہ تو مکمل آزادی ہے نہ اس کی لاموجودیت۔ اگر آزادی مکمل ہو جائے تو ہم اپنے چند افعال کو جن کا تعین ہماری مخصوص صورت حال کرتی ہے اور جو دوسروں سے بالکل آزاد ہوتے ہیں، انہیں اپنے دوسرے افعال سے متاثر نہ کر سکیں گے۔ آزادی میں بھی صورت حال کی بدلتی ہوئی کیفیتیں اور شرطیں ایک عمل کو دوسرے سے الگ کرتی جاتی ہیں۔ پونتی مارکس کے اس تصور کا قائل ہے کہ انسان ایک سماجی صورت حال میں جنم لیتا ہے اور سماجی وجود کے طور پر اس کے طرز عمل کا تعین اس کے حالات کرتے ہیں۔ اسے یہ آزادی نہیں ہوتی کہ تاریخی اعتبار سے مشروط ذات کو (اس کے گرد و پیش یا ماحول سے) کلیتاً الگ کر دے۔ لیکن سماجی صورت حال طرز عمل کا مکمل طور پر تعین نہیں کرتی، اسی طرح جیسے کہ اشیا کے مروجہ معانی استخراج معانی کے ذاتی عمل کو پوری طرح پابند کرنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ یہیں انفرادیت کے اظہار کا امکان رونما ہوتا ہے اور سخت گیر معاشرے میں بھی ذات کی آزادی کے تصور کا جواز فراہم کرتا ہے۔ فلسفیانہ تفکر، جسے عقلیت کے تابع ہونے کے سبب سماجی حقیقت کا درجہ دے دیا جاتا ہے، ذات کی شمولیت (یا اس کے جبر) سے محفوظ نہیں رہ سکتا۔ فلسفہ اس جستجو کا نام ہے کہ دنیا (یا انسان) کی اصل کیا ہے۔ لیکن جب بھی ہماری فلسفیانہ فکر یہ جستجو شروع کرتی ہے تو یہ جستجو فکر اور ہماری اپنی ذات کی ثنویت میں منقسم ہو جاتی ہے۔ اس لئے فلسفی صرف اس حقیقت کا اظہار کرنے کا داعی کیوں کر ہو سکتا ہے جو خالصتاً تفکر کا نتیجہ ہو۔ وہ جو کچھ بھی بتائے گا اس میں مظاہر کی طرف اس کے ذاتی رویے کی گونج شامل ہوگی اور اس کے الفاظ سے حقیقت کی جو بھی تصویر ابھرے گی وہ لازمی

طور پر اس تصور (امکان) سے مختلف ہوگی جو اس نے اپنی جستجو کے آغاز سے پہلے دیکھی تھی۔ (90)

اس طرح ہر حقیقت مبہم ہو جاتی ہے اور اس کے ابعاد یا حدود کو متعین کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ ابہام کی اس ناگزیریت کے سبب پونتی ہر مطلق تصور کو فلسفے کے دائرے سے خارج کرتا ہے۔ انسان جس ماحول میں رہتا ہے اس کی طرف اس کے رویے ہر لمحہ چونکہ بدلتے رہتے ہیں اور انہیں کے ساتھ ساتھ حقیقتوں کی نوعیتیں بھی بدلتی جاتی ہیں، اس لئے کسی بھی حقیقت یا طرز احساس پر کوئی قطعی حکم نہیں لگایا جا سکتا۔ جو اسرار یا جو پیچیدگی مظاہر میں ملتی ہے اس کا عکس فلسفی کی فکر میں بھی رونما ہوتا ہے۔ اس لئے نہ تو وہ کسی اصول کو کلیہ بنا سکتا ہے نہ اپنی فکر کے کسی نتیجے کو فیصلہ کن سمجھنے کا مستحق ہے۔ پونتی کہتا ہے:

> ہم جب دوسروں کے ساتھ رہتے ہیں تو ان پر ہمارا کوئی ایسا فیصلہ ممکن نہیں جو ہمیں ان سے الگ اور آزاد کردے۔ یہ کہنا کہ "سب بیکار ہے" یا "سب شر ہے" یا اسی طرح یہ کہنا کہ "سب خیر ہے" جسے بمشکل اس شر سے متمائز کیا جا سکتا ہو، فلسفے سے ایسی باتوں کا کوئی علاقہ نہیں۔ (91)

کوئی بھی فلسفیانہ تصور کسی متعین اصطلاح یا لفظ یا تعریف میں وجود اور اس سے ہم رشتہ حقائق کو سمیٹنے پر قادر نہیں ہے۔ نئی زندگی نے نئے انسان کو اور زیادہ پیچیدہ کر دیا ہے اس لئے یہ سمجھنا کہ کسی منصوبہ بند یا فیصلہ کن فکر میں اس کے پورے وجود کا احاطہ کیا جا سکتا ہے محض خوش فہمی ہے۔ پونتی کے فلسفے کو ابہام کا فلسفہ کہا گیا ہے۔ پونتی کے نزدیک یہ ابہام زندگی میں ہے۔ انسانی وجود میں ہے۔ اس کے جذبہ و خیال میں ہے اور اس کے صیغہ، اظہار کا فطری اور ناگزیر عنصر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئے انسان کی ماہیت کا بیان کسی ایک مکتب فکر کی روشنی میں ہمیشہ ناقص اور ادھورا رہے گا، تاوقتیکہ اس فکر کی حدیں اتنی وسیع نہ کر دی جائیں کہ وہ متضاد تجربوں اور کیفیتوں کو یکساں حقیقت کے طور پر برت سکنے اور ہر انسانی عمل کو اس امتیاز کے بغیر کہ وہ اچھا ہے یا برا، انسانی عمل اور اس لحاظ سے فطرت کا اظہار سمجھے۔

سارتر کو کچھ لوگ رومانی عقلیت پرست کہتے ہیں، کچھ اس کی وجودیت کو ایک نئی انسان دوستی (Humanism) کا نام دیتے ہیں۔ اور اس کا سبب یہ بتاتے ہیں کہ سارتر دوسرے معاصر ادیبوں کی اکثریت کے برعکس سیاسی مسائل کی طرف سے آنکھیں بند رکھنا معیوب سمجھتا ہے اور ہر انسانی مسئلے کو ایک حساس انسان اور دانشور کی نظر سے دیکھتا ہے۔ چنانچہ 1966ء میں جب برٹرینڈ رسل نے ایک بین

الاقوامی جنگی ٹریبونل قائم کیا تو اس کی رکنیت سارتر نے بھی قبول کر لی۔ رسل نے (خودنوشت کی تیسری جلد (ص 237 پر اس واقعے کا ذکر کیا ہے) سارتر کی شمولیت پر خوشی کا اظہار کیا ہے اور لکھا ہے کہ ٹریبونل میں وہ سارتر کے حوصلے کو قدر کی نگاہ سے دیکھتا تھا۔ یعنی عالمی معاملات میں سارتر کی آواز اپنی اہمیت رکھتی ہے۔ لیکن بعض حلقوں میں سارتر محض ایک اشتہار باز اور دلچسپ ادبی شخصیت تصور کیا جاتا ہے، جو جنگ عظیم کے بعد کی مغربی ثقافت کے زوال کا شارح ہے اور اسے باقاعدہ فلسفی کا رتبہ دینا غلط ہوگا۔

سارتر وجودیت کے بنیادی مسئلے (یعنی انسانی وجود کی وہ بسیط حقیقت جو عقل کی حقیقت سے متمائز ہو) کو زیادہ اہمیت نہیں دیتا اور اپنی نظر کو فلسفیانہ موشگافی کے حوالے نہیں کرتا۔ دوسرے تمام وجودی مفکر اسی مسئلے کو تجزیے کا محور بناتے ہیں۔ سارتر کے افکار کا احاطہ کرتے ہوئے ولیم بیریٹ نے اس کی وجودیت کو انسان دوستی ہی کی ایک نئی ہیئت کہا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ''انسان دوستی کے ہر تصور کی طرح سارتر کی وجودیت بھی یہ سکھاتی ہے کہ نوع انسانی کا مناسب مطالعہ انسان کا مطالعہ ہے'' یا جیسا کہ مارکس کا قول ہے: ''نوع انسانی کی جڑ انسان ہے۔'' ظاہر ہے کہ اس حد تک سارتر وجودیت کے تصور سے رو گردانی نہیں کرتا۔ اس پر اعتراض اس وقت ہوتا ہے جب سارتر یہ ماننے کے باوجود کہ انسان کی جڑ انسان ہے، یہ بتانے سے گریز کرتا ہے کہ انسان کے وجود کی جڑیں کیا ہیں اور کہاں تک جاتی ہیں؟ اس سوال کی اہمیت نے فلسفیانہ تفکر سے قطع نظر، تخلیقی اظہار کے تمام شعبوں میں بھی انسان سے متعلق دوسرے سوالات کو پس پشت ڈال دیا ہے، لیکن سارتر اس بحث میں الجھتا ہوا کہیں دکھائی نہیں دیتا۔ ''وہ انسان کو جڑ سے محروم (تنہا) چھوڑ دیتا ہے۔'' ولیم بیریٹ کے نزدیک اس کا سبب یہ ہے کہ سارتر شہری دانشور کی اعلیٰ ترین مثال ہے۔ شاید ہمارے عہد کا سب سے ذہین اور باصلاحیت دانشور لیکن اس نوع کے عام دانشوروں کی طرح اجنبیت (Alienation) کے ناگزیر احساس کا شکار بھی ہے۔'' وہ جدید شہر کی فضا، اس کے قہوہ خانوں، اس کے مضافات اور سڑکوں میں اس طرح سانس لیتا ہوا دکھائی دیتا ہے گویا اب انسان کے لئے کوئی گھر رہ ہی نہیں گیا۔''(92) اگر غور سے دیکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ سارتر کے اس رویے کا سبب دانشوری کا رسمی پوز نہیں بلکہ فن کا جبر اور انسانی صورت حال کی مکروہ حقیقتوں کا احساس ہے، جو اس کے حسی اور ذہنی نظام پر اس حد تک اثر انداز ہوتا ہے کہ اسے اس مسئلے سے ہٹ کر کسی معروضی فلسفیانہ تفکر تک جانے نہیں دیتا۔ بحیثیت فلسفی یہ سارتر کی نارسائی ہے لیکن ادیب کے فرائض کی ادائیگی میں یہ نارسائی حائل نہیں ہوتی۔ وہ انسانی مسائل کے بارے میں سوچتا ہی نہیں، انہیں شدت کے ساتھ

محسوس بھی کرتا ہے اور اپنے ذاتی یا تخیلی تجربے کو تفکر کے ٹھہراؤ کے بجائے جذباتی اضطراب اور تاثر کے حوالے سے پیش کرتا ہے۔ البتہ اس نکتے پر غور کرنا ضروری ہے کہ سارتر بحیثیت ادیب جیسا اور جو کچھ بھی نظر آتا ہے بحیثیت مارکسی وجودیت پرست وہ اپنے ہی طرز فکر سے دور اور بعض اوقات مخالف راستوں پر کیوں دکھائی دیتا ہے؟ ادب کی ناگزیر شرائط کے جس بار کو وہ خود الگ نہیں کر سکتا اسے اٹھانے اور سنبھالنے کا تقاضا اپنے معاصر ادیبوں سے کیوں کرتا ہے؟

سارتر کے پہلے ناول ''متلی'' (La Nause) میں اس کی فکر کا پیرایہ جذباتی ہی ہے۔ وہ وجود کو محض اصطلاح نہیں سمجھتا، ایک تجربہ سمجھتا ہے۔ لیکن موجود ہونے کا مطلب اگر صرف یہ ہے کہ بس ''رہنا ہے'' اور اپنے اصل مصرف کو نظر انداز کر کے دنیاوی مطالبات سے مفاہمت کر لینا اور کاروبار حیات کے لئے خود کو وقف کر دینا ضروری ہے، تو دنیا اور وجود کی حقیقت آنکھوں سے اوجھل ہو جائے گی۔ سارتر اس کمزوری کو فرض یا ذمے داری کا پرفریب نقاب عطا کرنے کے خلاف ہے کیوں کہ اس کا نتیجہ بجز اس کے کچھ اور نہ ہوگا کہ انسان اپنی روحانی موت کو قبول کر لے۔ وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ دنیا انسان کے لئے ایک زبردست بوجھ ہے۔ اس کے حدود اتنے سخت اور سنگین ہیں کہ ان میں اپنی مرضی کے مطابق چلنا پھرنا حتی کہ سانس لینا بھی سہل نہیں۔ ان بندشوں میں بھی اگر انسان ناگہانی ضرورتوں اور حالات کا مقابلہ کرنے کی ہمت پیدا کر سکے تو وہ اپنے وجود کی آزادی کا اظہار کر سکتا ہے۔ آخری اور بنیادی آزادی جسے کوئی بھی بیرونی طاقت زیر نہیں کر سکتی ''انکار'' کی آزادی ہے۔ سارتر آزادی کو انکار یا نفی ہی کی زائیدہ کہتا ہے۔ اس انداز نظر کو منفی کہا جائے یا تخریبی، سارتر اسے تخلیقی اظہار کا جوہر سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اذیت کے احساس کی شدت خواہ چند لمحوں کے لئے انسان کو شعور سے بیگانہ کر دے اور وہ کسی بیرونی جبر کو تسلیم کر لے لیکن جب تک اس کا شعور اس کے ساتھ ہوگا وہ کم از کم اپنے باطن میں اس جبر سے انکار کی لو کو بجھنے نہ دے گا۔ اس طرح آزادی اور شعور باہم مربوط ہو جاتے ہیں۔ ''متلی'' کا مرکزی کردار ایک مؤرخ ہے جو اپنے روحانی سفر میں دفعتاً دنیا کے ناگہانی تقاضے اور ماضی سے اپنی لاتعلقی کے احساس سے دوچار ہوتا ہے۔ اس سے پہلے یہی ماضی اس کے لئے سحر انگیز تھا کیوں کہ اس سے حال کے گریز پا لمحوں کو ایک جہت ملتی تھی۔ اس نے پہلے سوچا تھا کہ ''ہر واقعہ جب اس کا رول ختم ہو جاتا ہے تو اسے اپنی ایک حیثیت مل جاتی ہے۔ متانت کے ساتھ (خیال کے) ایک ڈبے میں بند وہ ایک معزز تجربہ دکھائی دیتا ہے۔ اس کی لاشئیت کا تصور ذہن میں لانا کتنا مشکل ہے۔'' لیکن اب وہ یوں سوچتا ہے کہ ''مجھے پتہ چل گیا ہے

کہ اشیا پوری طرح وہی ہیں جیسی کہ وہ دکھائی دیتی ہیں اور ان کے پیچھے کچھ بھی نہیں۔ یعنی ہر لمحہ نئے لمحے کے ساتھ مرتا جاتا ہے۔ ماضی صرف ماضی بن جاتا ہے اور حال کا ہر لمحہ ایک غیر مشروط، آزاد اور قائم بالنفس حقیقت۔ اس طرح سارتر کے نزدیک یہ سوچنا غلط ہے کہ ماضی انسان کی تشکیل وتعمیر کرتا ہے۔ ہر انسانی عمل اس لحاظ سے آزاد ہے کہ اپنے بیشتر واقعات سے وہ بالکل جدا ہو چکا ہے، ماضی کی لاشئیت کے باعث، ہماری فطرت مستقبل کے سلسلے میں ہمارے انتخاب میں مضمر ہے اور اس ڈھانچے میں نہیں جسے ہم سے پہلے تیار کیا گیا تھا اور جواب تک ہماری تعیین کر رہا ہے۔'' اپنی آزادی کے لئے یہاں سب سے مؤثر طاقت ''انکار'' کی آواز ہے اور آواز کا سرچشمہ شعور ہے، چنانچہ جب تک انسان کا شعور داغدار نہ ہو جائے اس کی آزادی محفوظ رہے گی۔ ایک ایسے موڑ پر جہاں عمل کی تمام راہیں مسدود ہو چکی ہوں، آزادی کا یہ تصور سارتر کے خیال میں مکمل اور مطلق سچائی ہے اور اسی کی مدد سے انسان کو اپنا صحیح وقار اور وجود کا سچا تجربہ حاصل ہوتا ہے۔ سارتر کا ایک کردار ''مہلت قبل سزائے موت'' Reprieve کا مبتھیو) کہتا ہے:

> ایک انسانی وجود کے لئے ''ہونے'' کا مطلب اپنے آپ کو منتخب کرنا (پہچاننا) ہے۔ اسے نہ تو اپنے خارج سے کچھ ملتا ہے نہ اپنے اندروں سے جسے وہ وصول یا قبول کر سکے۔ پس آزادی (بجائے خود) ہستی نہیں ہے۔ یہ انسان کی ہستی ہے۔ یعنی (گردوپیش کی دنیا میں) نہ ہونا۔''

یہی کردار پھر کہتا ہے:

> اندروں (باطن) کچھ بھی نہیں۔ یہاں کچھ بھی نہیں۔ میں کچھ نہیں ہوں۔ میں آزاد ہوں۔ (93)

اس موقع پر سوال سامنے آتا ہے کہ اپنے وجود کی لاشئیت کو پہچاننے کے لئے انسان کو کچھ ''ہونا'' بھی پڑتا ہے۔ اس شعور کا سرچشمہ کیا ہوگا؟ سارتر یہ جواب دیتا ہے کہ انسان کا ہر شعور ارادی ہوتا ہے اور کسی نہ کسی شے پر مختتم اور مرتکز ہوتا ہے۔ چنانچہ انسانی شعور کو اپنا شعور بھی ہونا چاہئے۔ ایسی خود شناس ہستی کا وجود انسان کے جوہر یا عین کے پیکر (وجود) کی ایک کیفیت کا وسیلہ اظہار ہے۔ سارتر نے علم الوجود کی اصطلاحوں میں نفسیاتی تجربوں کو منتقل کرنے کی سعی کی ہے۔ سارتر کا ''غیر'' (Other) اپنی ہی ذات کے لاشعور سے عبارت ہے جسے وہ ڈراؤنا اور کریہہ قرار دیتا ہے۔ دوسرا شخص جو باہر سے ہمیں

دیکھتا ہے۔ اس کے نزدیک ہماری ذات ایک ''شے'' ہوتی ہے۔ اس کی آنکھیں ہمارے وجود کی گہرائیوں میں ڈوبتی جاتی ہیں اور ہمیں پوری طرح اپنے شکنجے میں جکڑ لینا چاہتی ہیں۔ سارتر کا خیال ہے کہ یہی کیفیت جنسی عمل کو ایک جنگ کی صورت دیتی ہے۔ یعنی مرد عورت کو مکمل طور پر حاصل کرنا (اس کے وجود کی نفی) چاہتا ہے جب کہ عورت کی آزادی بار بار مانع آتی ہے لیکن بالآخر وہ مغلوب ہو جاتی ہے۔ مرد اسے اپنے استعمال اور انبساط کے لئے حسب منشاء ایک شے بنا دیتا ہے۔ دوسروں کو سارتر جہنم اسی لئے سمجھتا ہے کہ وہ اپنے ذاتی مقاصد و مفادات کی خاطر وجود کو ایک شے بنانے کے درپے رہتے ہیں۔ اس آزار کا مقابلہ وہ لاشئیت کے ہتھیار سے کرتا ہے۔ یعنی جب کوئی دوسرا شخص ہم پر نظر ڈالتا ہے تو ہمیں فوراً اپنی ہستی کا احساس ہوتا ہے۔ ہم ایک ایسی کیفیت سے دو چار ہوتے ہیں جو ہم پر بوجھ بن جاتی ہے اور ہماری ہستی ہماری نہیں بلکہ ایک بیرونی اثر کے باعث تبدیل ہونے کے بعد خود ہمارے لئے اجنبی بن جاتی ہے۔ ہم اسے برداشت اس لئے کر جاتے ہیں کہ وہ ہماری نگاہ میں اپنا وجود نہیں رہ جاتی۔ چنانچہ دوسروں کے جبر سے رہائی کے لئے اپنے آپ سے یہ انقطاع ضروری ہے جو اپنی ذات کو ہنگامی حالات میں اپنے ہی لئے ''شے'' بنا دے۔

اسی لئے سارتر برہنہ اور کھرے شعور کے تصور کی حفاظت پر زور دیتا ہے، ایسا کھرا شعور جو سائنسدان میں ہوتا ہے اور جس کی مدد سے وہ ہر حقیقت کو اس سے قطعاً لاتعلق ہو کر دیکھنے پر قادر ہوتا ہے۔ (سارتر اس لاتعلقی کی حد کا تعین نہیں کرتا۔ مکمل لاتعلقی ممکن بھی ہو سکتی ہے یا نہیں۔ یہ سوال بہت اہم ہے) سائنسدان اپنی زیر تجزیہ حقیقت کے کسی باطنی تاثر سے مرعوب و مغلوب نہیں ہوتا اور ''شے'' کو ''شے'' کے مترادف بنا دیتا ہے۔ لاشئیت کے اسی تصور سے سارتر نے کچھ اثباتی خصائص بھی منسوب کئے ہیں۔ مثلاً وہ سمجھتا ہے کہ یہ تصور ''ہستی کے شدید جذبے کا مخزن'' ہے۔ یہ انسان کو حقیقی اور مستحکم بننے میں مدد دیتا ہے اور کبھی کبھی اپنی غلط روی کے باعث یہ خدا کی تخلیق کر لیتا ہے۔ اسی غلط روی کو سارتر انسانی فطرت کی کمزوری کا نتیجہ کہتا ہے۔ چنانچہ اپنی خود نوشت میں زندگی کے ابتدائی زمانے اور اس کی کلفتوں کا ذکر کرتے ہوئے سارتر نے لکھا ہے کہ ''مصائب سے چھٹکارا مجھے خدا دلا سکتا تھا۔ میں اس کا ایک دستخط شدہ شاہ کار بن جاتا اور ایک آفاقی کورس میں اپنے حصے پر مجھے اعتماد میسر آ جاتا۔ میں صبر کے ساتھ اس بات کا منتظر رہتا کہ وہ خود کو مجھ پر منکشف کرے گا۔ اس کا مقصد اور میری ضرورت (اس طرح دونوں کی تکمیل ہو جاتی)۔ میں مذہب سے آگاہ تھا۔ میں نے اس سے امیدیں قائم کی تھیں اور وہی میرا علاج تھا۔

اگر اسے مجھ سے الگ رکھا گیا ہوتا تو میں نے اپنے آپ اسے ایجاد کر لیا ہوتا۔(94) پھر وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ''میں ایک اجاڑ اور سنسان شیش محل تھا جس میں ہنگامی صدی اپنی اکتاہٹ کا عکس دکھاتی تھی۔ میں اس عظیم ضرورت کو پورا کرنے کے لئے پیدا ہوا تھا جو مجھے اپنے وجود کی تھی۔'' یعنی رفتہ رفتہ سارتر پر یہ حقیقت واضح ہوتی گئی کہ خدا کا تصور اس کے ذہنی خلا کو پر کرنے یا الجھنوں کو دور کرنے سے قاصر تھا اور اس کی ہستی کا مقصد صرف یہ تھا کہ اپنے وجود کو پا سکے۔ خدا کی طرف میلان کے دور میں بھی اس نے بالآخر یہ محسوس کر لیا تھا کہ خدا انسان کی تخلیق ہے، یا اس کی پنہاں قوتوں کا نام اور ایک نفسیاتی مطالبے کی آسودگی کا ذریعہ۔ پہلے وہ اپنی ہستی کے تناظر میں اس مطالبے کا احساس کرتا ہے۔ پھر یہی مطالبہ وجود پر مرکوز ہو جاتا ہے۔

سارتر نے فرائڈ کی تنقید بھی اسی نقطہ نظر سے کی ہے کہ فرائڈ کا جنسی جبلت کی مرکزیت کا تصور انسان کی وجودی تنہائی کا حجاب بن جاتا ہے: ایک ایسی تنہائی کا حجاب جو اقدار سے عاری اور خدا کے تصور سے خالی دنیا میں انسان کے حواس و اعصاب پر چھائی رہتی ہے۔ فرائڈ کے سادہ لوح مقلدین تنہائی کے اس عذاب سے بچنے کا ایک سہل نسخہ ڈھونڈ لیتے ہیں کہ یہ تنہائی انسان کے جنسی تقاضے کے علاوہ کسی اور حقیقت کا نتیجہ نہیں، چنانچہ انسانی کوشش بآسانی اس تقاضے کی تکمیل پر قادر بھی ہے۔

بیک وقت متضاد عناصر کی شمولیت نے سارتر کی فکر کے ابعاد ایک دوسرے میں گڈمڈ کر دیئے ہیں۔ مثلاً وہ اس شعور کا حامی ہے جو کسی ''شے'' کے تجزیے میں حتی الوسع معروضیت سے کام لے، یعنی سائنسی شعور۔ وہ کمیونسٹ پارٹی کے ساتھ عملی سیاست میں حصہ لینے کا مخالف بھی نہیں۔ وہ تحلیل نفسی کو جس کی بنیاد داخلیت پر ہے بے عیب سمجھتا ہے۔ وہ مارکس کا قائل ہے۔ دوسری طرف وہ آزادانہ انتخاب اور مرضی کو بنیادی حیثیت دیتا ہے اور وجودیت کی تعریف کرتے ہوئے داخلیت کو وجود کا نقطہ آغاز قرار دیتا ہے:

> (وجودیت کو سمجھتے وقت) جو بات ان (وجود سے متعلق) معاملات کو الجھا دیتی ہے، یہ ہے کہ وجودیت پرستوں کی دو قسمیں ہیں۔ ایک وہ عیسائی ہیں جن میں یاس پرس اور گیبریل مارسل کو شامل کرتا ہوں، دوسرے دہری وجودیت پرست جن میں میں ہائیڈیگر پھر فرانسیسی وجودیت پرستوں اور پھر خود کو رکھتا ہوں۔ ان میں جو بات مشترک ہے یہ ہے کہ ان سب کے خیال میں وجود عین (جوہر) پر

ہوسکتی ہے۔ (97)

کامیو کا اختلاف سارتر سے اسی مسئلے پر ہوا تھا کہ وجودیت اور مارکسزم میں مفاہمت ممکن ہو سکتی ہے یا نہیں؟ اس سلسلے میں ایک دلچسپ نکتہ ہربرٹ ریڈ نے پیش کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ مارکسی وجودیت پرستوں سے زیادہ وجودی ہوتا ہے۔ اصولی طور پر عملاً ہمیشہ ایسا نہیں ہوتا۔ وہ باطنی جوہر کے وجود کو تسلیم نہیں کرتا (اس کے نزدیک) حقیقت صرف ایک ہے، تاریخی اور ارضی انسان۔ ایک ایسا جانور ہے جس کی نشوونما تاریخی زماں میں ہوئی ہے۔ ارتقا کی ایک مخصوص منزل پر اس نے شعور کی استعداد کو بڑھایا لیکن اس میں کوئی اسرار نہیں ہے۔ اس کی نوعیت اور حدود مستقبل میں پھر بدل جائیں گے۔'' ریڈ نے اپنی تصدیق لوکاچ کے ان الفاظ سے کی ہے کہ ''انسان نے اپنے آپ کو اپنے کام کے ذریعہ تخلیق کیا ہے۔'' جب انسان بالآخر اپنی ماقبل تاریخ کو عبور کر لیتا ہے اور سوشلزم کا قیام ایک تکمل اور معینہ صورت میں کرتا ہے، اس وقت ہم اس کی افتادِ طبع میں ایک بنیادی ذہنی تبدیلی دیکھتے ہیں۔ خود کو تاریخی اعتبار سے تخلیق کرتے ہوئے، تاریخی اعتبار سے بدلتے ہوئے، انسان فطرتاً چند مخصوص اور مستقل عوامل کے ذریعہ دنیا سے منسلک رہتا ہے۔ (یعنی) اپنے کام اور اس کام سے رونما ہونے والے ایک مخصوص اور معینہ تعلق کے ذریعے۔ ریڈ کا خیال ہے کہ (مارکسی مفکروں کی طرح) شعور کے ارتقا کو ایک وجودی اور تاریخی واقعے کے طور پر برتنے کا مطلب یہ ہے کہ داخلی عوامل جدلیاتی تشکیل میں شامل ہو گئے، اور صرف یہی حقیقت انسان کے موجودہ اخلاقی اور ذہنی مرتبے تک اس کے ارتقا کی تشریح کر سکتی ہے۔ (98)

اس وضاحت کے بعد بھی یہ سوال بے جواب رہ جاتا ہے کہ وجودیت چونکہ ایک تاریخی واقعہ (یعنی ماضی کا حصہ) نہیں ہے بلکہ ایک قائم بالذات نیز آزاد و خود مختار شخصی تجربے سے منسوب ہے، تو پھر اس کا رشتہ کسی ایسے نظریے سے کیوں کر جوڑا جا سکتا ہے جس کی بنیاد انفرادی تجربے کے بجائے اجتماعی سرگرمیاں اور بیرونی حقیقتیں فراہم کرتی ہیں۔ کامیو اور سارتر کے تنازعے کی اساس یہی تھی کہ سارتر مارکسزم سے اپنی وابستگی کا جواز جن نکات کے ذریعہ پیش کرتا ہے ان سے سارتر کی وجودی فکر کی تردید بھی ہوتی ہے۔ جہاں تک کامیو کا تعلق ہے، وہ بھی اپنے عہد کے سیاسی مسائل سے بے خبر نہیں تھا اور بعض مواقع پر اس نے نامطبوع حقائق کے خلاف عملی مزاحمت کی کوشش میں بھی حصہ لیا تھا۔ اس کا سیاسی موقف بہت واضح تھا اور اس کی پوری ذمے داری اس نے اپنے سر لی تھی۔ لیکن اس کے سیاسی اور سماجی تصورات ایک ادیب کی حیثیت سے اس کے طرزِ فکر کی نفی نہیں کرتے۔ 'باغی' کی اشاعت کے بعد سارتر نے کامیو

کے نام ایک خط لکھا تھا، اس میں یہ الفاظ شامل تھے

> تم تو یا مثالی تھے۔ تم نے اپنی ذات میں ہمارے عہد کے تمام تضادات کو جمع کیا تھا اور ان سے آگے بھی نکل گئے تھے۔ اسی گرم جوشی کے ساتھ جس کا اظہار تم نے ان تضادات کو جھیلنے میں کیا۔ تم ایک حقیقی شخص تھے۔ سب سے زیادہ پیچیدہ اور (تجربات افکار سے مالا مال) شاتو بریاں کے ورثا میں سب سے زیادہ باصلاحیت اور ایک سیاسی مقصد کے ہوشمند محافظ۔ تمام خوش بختیاں اور صلاحیتیں اس وقت تمہارے ساتھ تھیں، جو تمہیں عظمت سے ایک احساس، حسن کی ایک پرجوش محبت، جینے کی مسرت، موت کے مفہوم تک لے جاتی تھیں۔ تب ہم تمہیں بہت پیار کرتے تھے۔" (99)

اس خط میں سارتر نے کامیو کی زندگی کے اس دور کی طرف اشارہ کیا ہے جب 1942ء اور 1945ء کے درمیان عملی سیاست میں کامیو انتہائی سرگرم اور اپنی شہرت و مقبولیت کے عروج پر تھا۔ لیکن "باغی" میں کامیو نے جب نفی اور انکار کو ایک فلسفیانہ معنی پہنانے اور بغاوت کے ایک گہرے ہمہ گیر تصور کی وضاحت کی تو سارتر کی رائے اس کے بارے میں بدل گئی۔ وہ یہ محسوس کرنے لگا کہ کامیو زمان اور مکان کے حدود کو چھوڑ کر ایسے نقطہ نظر کی جستجو میں سرگرداں ہے جو حقائق سے ماورا یا حقائق کے برعکس تھے۔ سارتر کے ایک شاگرد (فرینسس جینسن) نے کامیو پر یہ اعتراض عاید کیا کہ وہ تاریخیت کے معیاروں سے منحرف ہو گیا ہے۔ (اس کے اعتراضات کا اصل محرک سارتر ہی تھا) اعتراضات کی بنیادیں یہ تھیں۔

1۔ کامیو تاریخیت کے شعور کو مسترد کر رہا ہے اور اسے ہمارے عہد کے فنا پرست انقلابات سے تعبیر کرتا ہے اور خود کو تاریخ کے دائرے سے باہر رکھتا ہے۔ (یعنی وجود کو ایک منفرد مظہر سمجھ رہا ہے)

2۔ مارکسزم اور اسٹالن ازم کی تنقید کر کے کامیو رجعت پرستی کا مرتکب ہو رہا ہے۔ اس کی رجعت پرستی کی تصدیق اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ بورژوا اخبارات و رسائل میں اس کی کتاب پر توصیفی تبصرے شائع ہو رہے ہیں۔

3۔ علمی بحث اچھی بات ہے لیکن اس وقت حالات کا تقاضا یہ ہے کہ انڈو چائنا اور تیونس کے عوام کی جدوجہد آزادی کے ساتھ عملی تعاون کیا جائے۔ اس وقت اگر کوئی کمیونسٹ پارٹی پر حملے کرتا ہے تو وہ اس مقصد کو بھی نقصان پہنچاتا ہے۔ کمیونسٹ پارٹی ہی وہ تنہا قوت ہے جو عوام کو اس جدوجہد میں ایک ساتھ لے جاسکتی ہے۔ (100)

کامیو نے اپنے عہد کو وسیع تر تناظر میں دیکھنے کی سعی کی تھی اور وجود کی معنویت و مقصد کے مسئلے کو محض ایک خاص واقعے یا زمانے کی گرفت سے نکال کر وجود کے ایک ازلی اور ابدی مسئلے کے طور پر سمجھنا چاہا تھا۔ سارتر کے شاگرد نے اس طرز کو محض فلسفیانہ موشگافی سے تعبیر کیا اور اس سے یہ نتیجہ نکالا کہ کامیو حقیقتوں سے آنکھیں چرا رہا ہے۔ وہ دہشت اور لا حاصلی کی عام فضا میں امید کی باتیں کیوں نہیں کرتا۔ ان تمام اعتراضات کی اساس اس تصور پر قائم ہے کہ کامیو حقیقت پرست کیوں ہے؟ یہ حقیقت پرستی فنا پرستی کی مترادف ہے: ان اعتراضات میں انسان کی حقیقی صورت حال کے احساس کو نظر انداز کر کے مارکسزم کے رجائی زاویہ نظر کے مطابق خواب پرستی کا تقاضا کیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نقطے پر ادیب اور سماجی مصلح یا سیاسی نظریہ ساز کے راستے الگ ہو جاتے ہیں۔ جدیدیت نہ تو پیغامبری ہے نہ بشارت۔ کامیو نے ایک تخلیقی فن کار کے مناصب کی تکمیل کے لئے ہر اس بیرونی تسلط کو رد کیا، جو فن کار کو اس کی اصل حیثیت سے الگ کر سکے۔ لیکن مارکسزم پوری وفاداری کا مطالبہ کرتی ہے اور جذبہ و عمل کے ہر اظہار کو اپنے ہی حدود کا پابند رکھنا چاہتی ہے۔ یہ انداز نظر فطری آدمی کو سیاسی یا سماجی یا اخلاقی انسان بنانے پر زور دیتا ہے۔ جدیدیت فطری آدمی کی حفاظت کرتی ہے اور اسے اس کی تمام خوبیوں اور خرابیوں کے ساتھ قبول کرتی ہے، کیوں کہ حقیقت وہی ہے۔ اس کے اندرونی تصادمات اور پیچیدگیاں، اس کے عہد کے تجربات اور پیچیدگیوں کا عکس ہیں اور ساتھ ہی ساتھ انسان کے ازلی اور ابدی وجود کا بھید۔ کامیو انسان کو کسی بیرونی مقصد کا تابع نہیں سمجھتا بلکہ ہر مقصد پر اس کے وجود کو فوقیت دیتا ہے اور وجود جیسا کچھ بھی ہے اس کا مقدر ہے اور اس کا انفرادی تجربہ۔

کامیو نے ان اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے یہ کہا کہ "صرف پیغمبرانہ مارکسزم ہی میرے نظریے کی اس تردید کا جواز فراہم کرسکتی ہے۔ اگر کوئی انسانی تکمیل ایسی نہیں جسے ایک قدر کے اصول کی شکل دی جاسکے تو پھر تاریخ کا کوئی ایسا (قطعی) مفہوم کیوں کر ہوسکتا ہے جس کی تعریف کی جاسکے۔ اگر تاریخ کا کوئی مفہوم ہے تو انسان اس کو اپنا نقطہ تکمیل کیوں نہیں بنالیتا؟ فی الواقع نقاد (جین سن) صرف یہ

چاہتا ہے کہ ہم سب کے خلاف احتجاج کریں، سوائے کمیونسٹ پارٹی اور کمیونسٹ ریاست کے۔" وجودیت کی پہلی اور آخری وفاداری اپنی ذات سے ہے اور اسی کے وسیلے سے انسان اپنے وجود کے عرفان تک پہنچتا ہے۔ سارتر کا شاگرد مارکسزم کو اس عرفان کا حوالہ بنانا چاہتا ہے۔ خود سارتر نے کامیو کی اچانک موت پر ایک تعزیتی مضمون میں لکھا تھا کہ اس کی (کامیو کی) ضدی انسان دوستی نے جو محدود اور خالص ہے، جو درشت اور نفس پرستانہ ہے، زمانے کے بھاری اور بد وضع واقعات کے خلاف غیر یقینی جنگ چھیڑ دی تھی۔"(101) یعنی سارتر کامیو کو انسان دوست تو سمجھتا ہے، لیکن اس کی انسان دوستی کو محدود بھی کہتا ہے۔ سبب یہ ہے کہ کامیو زندگی کو اپنی ہی ذات کے آئینے میں دیکھتا ہے۔ وہ کامیو کی انسان دوستی کو خالص اس لئے کہتا ہے کہ کامیو اپنے شعور کو بیرونی حقائق سے آلودہ نہیں ہونے دیتا۔ وہ درشت اور نفس پرستانہ یوں ہے کہ کامیو صرف اپنی نظر کی رہبری کا قائل ہے۔ (یا دوسرے الفاظ میں اس پر مجبور ہے) اور دوسروں کی طرف سے تلقین و ہدایت کی تعمیل کا منکر ہے۔ اس کی جنگ غیر یقینی اس وجہ سے ہے کہ اس کے پاس کسی سماجی یا سیاسی نظریے یا مذہبی عقیدے کا خواب نامہ نہیں، اور مستقبل سے ایک بے نام رشتے کے باعث مستقبل کا کوئی فیصلہ اس کی گرفت میں نہیں آتا کیوں کہ مستقبل اس کی ذات سے الگ ہے۔ وہ اس کے بارے میں صرف سوچ سکتا ہے اسے برت نہیں سکتا اور اگر وہ اس کے بارے میں سوچے گا تو اپنی حقیقی اور برتی ہوئی صورت حال کے پس منظر میں۔ جب حالات اس حد تک بے یقینی کا شکار ہیں کہ حیاتیاتی سطح پر زندگی کا قیام بھی مشکوک نظر آنے لگا ہو، اس صورت میں کسی یقینی نتیجے کا استنباط کیوں کر ممکن ہو سکتا ہے۔

کشمکش کا یہ احساس کامیو کی وجودیت کو سارتر کی بہ نسبت زیادہ حقیقی اور معنی خیز بنا دیتا ہے۔ اس کی گومگو کی کیفیت، اس کا اضطراب، اس کی اُداسی اور خاموش احتجاج، مروجہ مکاتب فکر کی اثر پذیری پر اس کا شک، مسلمات سے اس کا انکار، امتناعات سے اس کا انحراف، ماضی اور مستقبل کے بجائے حال سے اس کی غیر مشروط وابستگی، یہ تمام باتیں کامیو کو بیسویں صدی کے مسائل میں گھرے ہوئے نئے انسان کی ایک سچی تصویر کے روپ میں پیش کرتی ہیں۔

ان باتوں سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح نہ ہوگا کہ سارتر نئے انسان کی حقیقی صورتِ حال یا اس صورتِ حال میں گھرے ہوئے ادیب کی ذہنی اور جذباتی کیفیتوں نیز فن کے مقاصد کا شعور نہیں رکھتا۔ جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، سارتر کی تخلیقی فکر فلسفیانہ تفکر کی معروضیت یا غیر جذباتیت کا شکار نہیں ہونے

باقی۔ اس کی دردمندی، انسان دوستی اور اس کے شعور کا تاریخی حوالہ بہت روشن ہے۔ بیسویں صدی کی تاریخ کے پس منظر میں سارتر کی تخلیقی بصیرت ہمیں بے مثال دکھائی دیتی ہے۔ اور اس کے ناولوں، ڈراموں اور کہانیوں میں انسان کی حقیقی صورتِ حال یا ذاتی تجربوں کی گونج بہت صاف سنائی دیتی ہے۔ ان میں کبھی یہ نقش نہیں ابھرتا کہ انسان کو کیا ہونا چاہئے۔ ساری توجہ اس پر ہے کہ وہ کیا ہے۔ سارتر کی ہوش مندی، اس کی غیر معمولی تخلیقی استعداد، اس کی بصیرت اور دور بینی وجود کے اسرار و رموز کی تہہ تک پہنچنے کی قوت رکھتی ہے لیکن ساری خرابی اس وجہ سے پیدا ہوتی ہے کہ وہ اپنے زمانے کا قرض بھی اتارنا چاہتا ہے۔ اس کی حیثیت ایک عہد کے ضمیر کی ہو جاتی ہے۔ محض ادیب کی حیثیت پر وہ قانع نہیں ہوتا اور اس موہوم توانائی پر بھی قابض ہونا چاہتا ہے جو سیاسی قائدین اور سماجی معماروں کے حصے میں جا چکی ہے اور جس نے ادیب کو اپنی ہی دنیا میں اجنبی بنا دیا ہے۔ وہ یہ تسلیم تو کرتا ہے کہ سائنس اور سیاست کا اثر براہ راست اور زیادہ گہرا پڑتا ہے۔ لیکن اس حقیقت کو ہضم نہیں کر پاتا۔ ترغیبی ادب (Engaged Literature) کا نظریہ سارتر نے 1948ء میں پیش کیا تھا۔ اس نظریے کی اساس ادب کے موضوع پر ہے۔ سارتر موضوع اور ہیئت کے اتحاد کے مسئلے پر غور نہیں کر سکا۔ پوچیانی سے ایک انٹرویو کے دوران اس نے یہ اعتراف بھی کیا:

> ”...... 1948ء کے بعد سے میرے ذہن نے کچھ نہ کچھ ترقی کی ہے 1948ء میں میں سادہ لوح تھا۔ اس وقت تک میں محیر العقول باتوں پر اعتقاد رکھتا تھا۔ میرا ایقان تھا کہ عوام کو ادب کے ذریعے بدلا جا سکتا ہے مگر اب میں اس کو نہیں مانتا۔ عوام بدلے ضرور جا سکتے ہیں مگر ادب کے ذریعے نہیں۔ یہ میں نہیں کہہ سکتا کہ ایسا کیوں ہے ادب کا مطالعہ کرنے والوں میں تغیر ضرور ہوتا ہے مگر یہ تغیر پائدار نہیں ہوتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ادب لوگوں کو عمل پر نہیں اُبھار سکتا۔“(102)

اس انٹرویو میں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ”آج کے دور میں ادیب ہونے کا مطلب ایک طرح کی بے بسی میں مبتلا ہونا ہے“ لیکن بار بار اسے خیال آتا ہے کہ ادب کے ساتھ انصاف کہیں زندگی کے ساتھ بے انصافی نہ بن جائے۔ پھر مارکس کے اس خیال کا اثر کہ سوال زندگی کی تعبیر کا نہیں اسے بدلنے کا ہے،

سارتر کو ذہنی الجھن میں مبتلا کر دیتا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ''ہمیں اپنے تصورات کو ادبی رنگ میں پیش کرنا چاہئے'' اور یہ بھی کہ ''ادیب دنیا کی بڑی خدمت کر سکتے ہیں، چاہے وہ خدمت صرف اتنی ہو کہ حالات کو بد سے بدتر ہونے سے روک سکیں۔ یعنی ادب کو ادیب کی معذوریوں کے اعتراف کے باوجود وہ ایک وسیلے سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا اور صرف اتنا کافی سمجھتا ہے کہ ادیب اپنے خیالات کو ادبی رنگ میں پیش کرے۔ اس وسیلے کا مقصد دنیا کی خدمت ہے۔ یہاں سارتر ادب کو شخصیت سے تعلق کے مسئلے میں الجھا دیتا ہے اور اسے افادیت کے اس طلسم میں دوبارہ اسیر کرنے کا متمنی دکھائی دیتا ہے جو بیسویں صدی سے پہلے ہی منتشر ہو چکا تھا اور بیسویں صدی کی نئی جمالیات جس سے زیادہ سروکار نہیں رکھتی، کیوں کہ اس کے یہاں مسئلہ صرف شخصیت اور تخلیقی عمل کے ربط کا نہیں، شخصیت کے سماجی معیار اور اقدار کا ہے۔ سارتر نے اپنے مختلف کرداروں کے ذریعے اس حقیقت کا انکشاف بھی بار بار کیا ہے کہ انسان اپنی معمولی عادتوں پر بھی قابو حاصل نہیں کر پاتا اور اس کے لئے کوئی کائنات موجود نہیں ہوتی، بجز داخلیت کی کائنات کے۔ لیکن چوں کہ وہ داخلیت کو معیوب بھی سمجھتا ہے اس لئے اسے روایتی تحلیل نفسی قرار دے کر وجودی تحلیل نفسی کی اصطلاح کے ذریعے ایک نئی داخلیت کا تصور عام کرنا چاہتا ہے اپنے متنازع فیہ مضمون ''ادیب کی ذمہ داری'' میں سارتر نے حسب ذیل منشور ترتیب دیا تھا:

1۔ اسے (ادیب کو) نجات اور آزادی کا ایک مثبت نظریہ وضع کرنا چاہئے۔

2۔ اسے ایسی حیثیت اختیار کرنی چاہئے کہ وہ مجبور و مقہور طبقوں کے نقطۂ نظر سے تشدد کی مذمت کر سکے۔

3۔ اسے مقاصد اور ذرائع کے مابین ایک معین رشتہ قائم کرنا چاہئے۔

4۔ اسے آزادی کے نام پر کسی بھی ایسے ذریعے کے استعمال کی اجازت دینے سے صریحاً انکار کر دینا چاہئے جس میں تشدد شامل ہو اور جس کا مقصد یہ ہو کہ ایک فلسفیانہ نظام کو قائم کیا جائے یا برقرار رکھا جائے۔

5۔ اسے مقصد اور ذریعے کے مسئلے پر دن رات دم لئے بغیر، اظہار خیال کرنا چاہئے اور بیچ بیچ میں اخلاقیات اور سیاسیات کے تعلق کے مسئلے پر بھی روشنی ڈالنی چاہئے۔(103) اس مضمون میں سارتر کے یہ الفاظ بھی شامل ہیں کہ ''اگر ادیب تجریدی انداز میں خیر اور شر کے مسئلے پر غور کرنے میں مصروف ہو جائے تو وہ اپنی امانت سے غداری کرے گا۔ ہر شخص یہ جانتا ہے کہ مجرد

حیثیت میں خیر کا کیا مطلب ہوتا ہے۔ اس سے تو توقع یہ کی جاتی ہے کہ وہ لوگوں کو ان مسائل پر سوچنے میں مدد دے گا۔ آیا وہ اس کام میں کامیاب ہو سکتا ہے یا نہیں، یہ ایک الگ سوال ہے"۔ سارتر نے جس سوال کو ایک الگ سوال کہہ کر ٹال دیا ہے، وہی بنیادی سوال ہے۔ خیر اور شر کے تصورات، سماجی فلاح و بہبود کے منصوبے اور تعمیر و ترقی کی جدوجہد انسان کی پوری مذہبی، فکری اور تاریخی روایت کا حصہ ہے۔ ادیب سماج پر ان زمانوں میں اثر انداز ہو سکتا تھا جب اجنبیت اور بے گانگی کے احساسات نے وبائی صورت اختیار نہیں کی تھی۔ لیکن اس روایت کا حاصل کیا ہوا؟ بیسویں صدی کے عام فکری مزاج اور نئے انسان کے احساس محرومی اور بے بسی کا سلسلہ اسی سوال سے شروع ہوتا ہے۔ اس نے دیوتاؤں کے مٹی کے پاؤں بھی دیکھ لئے اور یہ منظر بھی کہ انسان اپنی مذہبی اور سماجی تربیت کے باوجود اپنے اندر چھپے ہوئے شیطان کو اب تک رام نہیں کر سکا ہے۔ قوت کی پرستش فلسفہ بن گئی ہے اور عقل سیاست کی دریوزہ گر ہے۔ اخلاقیات اور سیاسیات کے تعلق کے جس مسئلے پر روشنی ڈالنے کا فرض سارتر ادیب کے لئے ناگزیر سمجھتا ہے، اس کی ادائیگی مذہبی صحائف بھی کر چکے ہیں اور سماجی مظاہر بھی۔ نتیجہ ظاہر ہے۔ یہ صحیح ہے کہ خیر کی پسپائی دیکھ کر شر سے مفاہمت نہیں کی جا سکتی اور کسی قدر کی شکست کا یہ مطلب نہیں ہوتا کہ اس سے کنارہ کشی اختیار کر لی جائے۔ لیکن ادب کے بنیادی مطالبات فنی اور تخلیقی ہیں۔ سارتر کی فکر ادیب کے سماجی رول کے تصور سے مغلوب ہونے کے باعث ان مطالبات کو ثانوی حیثیت دے دیتی ہے۔ اسی طرح اس کی وجودیت بیماریت کی طرف میلان کے سبب بالآخر مارکسزم کے فکری حدود کو قبول کر لیتی ہے اور اس سے زیاں صرف وجود کی آزادی کا ہی نہیں ہوتا بلکہ تخلیقی عمل و اظہار کی خود مختاری پر بھی حرف آتا ہے۔ سارتر کا یہ کہنا ہے کہ "ہم کسی شاعر پر اس وجہ سے لعنت ملامت نہیں کر سکتے کہ وہ ایک شاعر کی حیثیت سے اپنی ذمہ داری سے منکر ہو جاتا ہے۔ (اور) ہم اسے اس بات کا طعنہ نہیں دے سکتے کہ وہ ایک شاعر کی حیثیت سے کسی سماجی قضیے میں نہیں پڑا یا کسی تعمیری تحریک میں شامل نہیں ہوا۔"(104) یعنی شاعر کو سماجی ذمے داری سے سبکدوش سمجھنا، اور نثر نگار کو اس کا پابند قرار دینا بھی محل نظر ہے۔ تخلیقی عمل کی نوعیت شعری اظہار اور نثری اظہار میں وجود کی حقیقت کو نہیں بدل دیتی۔ البتہ تخلیقی اظہار کو صحافت سے متمائز کیا جا سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ نثر کا

ہر چیز اپنے معافق نہیں ہوتا۔

یہ اور ایسے کئی سوالات ہیں جنہیں سارتر کی وجودیت، اس کے مارکسی انسلاکات، اس کی معینہ انسان دوستی، اس کے عمل کے تصور اور اس کے سماجی نظریات کے باعث تشنہ یا بے جواب چھوڑ دیتی ہے۔ وہ بلا شبہ ایک عہد آفریں ادیب ہے۔ جس نے بیسویں صدی کو تخلیقی اظہار کی ایک نئی راہ دکھائی اور اپنی تخلیقات سے معاشرے میں ادیب کے رول کا ایک نیا معیار قائم کیا۔ اس کے اثرات عالمگیر ثابت ہوئے۔ اس کے کردار نئے انسان کے سچے اور جاندار خاکے ہیں۔ اس کی تخلیقی فکر جدیدیت کے فکری پس منظر کو اس کے بیشتر معاصرین سے زیادہ واضح اور روشن بناتی ہے۔ لیکن ادبی نظریہ ساز کی حیثیت سے اس کے قدم بار بار لغزشوں سے دو چار ہوتے ہیں۔ وہ ایک کامیاب ادیب اور متنازعہ مفکر ہے کہ اس کی فکر نئے انسان کی افتادِ طبع اور صورت حال کا کما حقہ احاطہ نہیں کرتی مگر اس کے تخلیقی کارنامے نئے انسان کا لازوال مرقع بن جاتے ہیں۔

وجودیت کے ترجمانوں میں دہریے بھی ہیں اور خدا پرست بھی اور ان میں سے ہر ایک زندگی اور وجود کے سلسلے میں ایک منفرد زاویہ نظر کے ساتھ بیسویں صدی کی فکر یا نئے انسان کی ہزار شیوہ شخصیت کے اسرار کی نقاب کشائی کرتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ ان میں سے ہر ایک انسان کو محض سماجی مظہر کی شکل میں دیکھنے کے بجائے اس کا مطالعہ ایک فرد کی حیثیت سے کرتا ہے۔ ان کی فکر کا بنیادی نقش وجود ہے۔ یہ صحیح ہے کہ مجموعی طور پر ان کی فکر موضوعی ہے۔ لیکن یہ موضوعیت عینیت سے اس لئے الگ ہے کہ کائنات ان کے نزدیک واہمہ نہیں۔ یہ انسان کے ارضی وجود اور اس کی باطنی شخصیت کے رشتوں کی نوعیت کو سمجھنا چاہتی ہے۔ اس کے مسائل نئے معاشرے کے اس فرد سے وابستہ ہیں جو انسان بھی ہے اور انسان گزیدہ بھی۔ وجودیت کا خدا موروثی عقائد یا رسوم کا زائیدہ نہیں۔ یہ غیر ذات اور ماحول کے بوجھ سے رہائی، وجود یا نفس کی آزادی کے تحفظ اور ذاتی تجربات وحقائق کا اثبات کرتی ہے۔ یہ عقل کی آمریت سے انکار کرتی ہے۔ لیکن اس کی ناگزیریت اور حقیقت کو تسلیم بھی کرتی ہے۔ اپنے ابہام، اندرونی تضادات اور حسی تجربوں پر ارتکاز کے باعث، وجودیت کی فلسفیانہ قدر و قیمت جو بھی ہو، یہ حقیقت مسلم ہے کہ یہ آج کا فلسفہ ہے اور جدیدیت کا ایک نمایاں طرز احساس۔ زندگی کا قانون ہے کہ تہذیب سادگی سے پیچیدگی کی طرف بڑھتی ہے۔ بیسویں صدی کی تہذیب کی پیچیدگی، فرد کی پیچیدگی کا آئینہ ہے۔ وجودیت (اور اس طرح جدیدیت) اس پیچیدگی کا احساس بھی ہے اور اس کا اظہار بھی۔ کامیو کے باغی کا ایک جملہ ہے کہ

سب کچھ حال کو دے دیا جائے یعنی پورا وجود حال کی ملکیت ہو۔ یہ کسی موہوم آرزو کا اظہار نہیں بلکہ ایک جبری صداقت ہے۔ وجودیت اسی صداقت کا تجزیہ ہے۔

جدیدیت کے شعری اور تخلیقی مسائل کو سمجھنے کے لئے نفسیات کے چند اصولوں اور میلانات کی آگہی بھی ضروری ہے، جو فرائڈ، ایڈلر اور یونگ کے توسط سے نہ صرف یہ کہ انسانی وجود کے بعض گوشوں اور شخصیت کے عمل کا انکشاف بنے، بلکہ نئی تخلیقی فکر، اظہار اور طریق کار پر براہ راست اثر انداز بھی ہوئے۔ سائنس، فلسفہ اور مذہبی فکر کی ایک باقاعدہ روایت بیسویں صدی کے آغاز سے پہلے موجود تھی۔ پندرھویں صدی کی نشاۃ ثانیہ نے مغرب کو جدیدیت کے ایک نئے شعور سے متعارف کرایا تھا۔ تحریک اصلاح دین ذات اور کائنات کے ایک نئے تصور کا حرف اوّلین تھی اور صنعتی انقلاب نے سائنس کو ایک نئے نظام ونظریۂ حیات کا محرک بنا دیا تھا۔ البتہ علم کے اعتبار سے نفسیات اور طریق کار کے طور پر تحلیل نفسی کی روایت کا آغاز گرچہ انیسویں صدی کے اواخر میں ہو چکا تھا، لیکن اسے واضح سمت بیسویں صدی میں ملی۔ تخلیقی اظہار وافکار کی طرح شعور ولاشعور کے عمل کا قصہ بھی اتنا ہی پرانا ہے جتنی فنون لطیفہ یا انسانی تمدن کی تاریخ۔ لیکن یہ مسائل بیسویں صدی سے پہلے کسی باضابطہ نظام فکر کا مرکز نہیں بنے تھے۔ مثال کے طور پر لاشعور اور جنسی جبلت کی فعلیت پر فلسفیانہ غور وخوض کا رجحان بیسویں صدی ہی میں عام ہوا۔ شوپنہار اور نطشہ اس سے پہلے ہی ان نظریات کی نشاندہی کر چکے تھے اور انسانی ذہن کی پراسرار گیرائی اور گنجلک احساس کو کم وبیش انہیں خطوط پر سمجھنے کی سعی کی تھی۔ شعر کے لئے انسانی فطرت کا یہ تصور ہمیشہ سے ایک موضوع کی حیثیت رکھتا تھا۔ اسی لئے تحلیل نفسی کے موسس فرائڈ کا یہ خیال غلط نہیں تھا کہ لاشعور کی دریافت کا جو سہرا اس کی سترویں سالگرہ پر اس کے سر باندھا جا رہا تھا، شاعر اور فلسفی بہت پہلے سے اس نقش کو منور کرتے آرہے تھے۔ انیسویں صدی کی رومانی تحریک تحلیل نفسی کی اہمیت کا نقطۂ عروج تھی۔ شعرا سے قطع نظر، عام تعلیم یافتہ طبقے نے بھی یہ سوچنا شروع کر دیا تھا کہ تعقل جذباتی زندگی کے لئے تباہ کن ہی نہیں انسانی شخصیت کا ادھورا عمل اور اظہار بھی ہے۔ اس لحاظ سے فرائڈ کے افکار فی الواقع روحِ عصر کی ترجمانی کرتے ہیں اور امر مخفی کے اس تصور کو بے نقاب کرتے ہیں جسے اخلاقیات کے رسمی معیاروں نے ذات کا ظلمت کدہ یا شر کی آماجگاہ قرار دیا تھا۔ فرائڈ نے امر مخفی یا لاشعور کو ایک ایسی طاقت کے طور پر دیکھا جو تعقل سے بے نیاز ہمہ وقت سرگرم کار رہتی ہے اور انسانی مزاج وکردار کی تشکیل میں ایک موثر رول ادا کرتی رہتی ہے۔ اس کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ان بکھرے ہوئے خیالات کو ایک علمی

وقار عطا کیا۔ انہیں ایک نئی تنظیم کی شکل دی۔

بیسویں صدی میں فرائڈ کی اہمیت اور اس کے حلقہ اثر کی وسعت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ 1909 میں جب فرائڈ نے امریکہ کا سفر کیا تھا اس کے بعد سے بیس برسوں کے اندر اندر کم از کم دو سو کتابیں اس کے نظریات کی تشریح، تقویم کے سلسلے میں امریکہ ہی سے شائع ہوئیں۔ فرائڈ اس نوجوان نسل کا ذہنی قائد بن گیا جو سماجی اخلاق اور معاشرتی رسوم کے بارے میں خوفزدہ بزرگوں کو جذباتی طور پر اجنبی محسوس کرنے لگی تھی، اور ان کے اقدار و افکار کو مصنوعی اور منافقانہ سمجھ کر ان کی گرفت سے نکل جانا چاہتی۔ ہر چند کہ فرائڈ کی تحلیل نفسی طریق کار کے اعتبار سے سائنسی ہے، لیکن ٹامس مان نے درست کہا تھا کہ فرائڈ کا اثر سائنسداں سے زیادہ ایک فلسفی کی حیثیت سے پڑا۔ اس اثر کی نوعیت یک طرفہ نہیں تھی۔ چنانچہ فرائڈ نے اپنے معاصر تخلیقی رویوں کو متاثر کرنے کے ساتھ شعر و ادب کی روایت سے خود بھی اثرات قبول کئے۔ اس نے دیدرو کی کتاب ''ریمو کا بھتیجا'' کے ریمو کو جو ایک بے حیا اور رسوائے روزگار شخص تھا، یا ہیگل کے الفاظ میں ''نفس غیر مطمئنہ'' ایک حساس اور حقیقی فرد کے طور پر دیکھا تھا اور اس کے آئینہ ذات میں جبلت کی پر اسرار کائنات کے ارتعاشات محسوس کئے تھے۔ (مارکس نے بھی ایک خط میں (بنام اینگلز) اس کتاب کی تعریف کی ہے۔ اس نے تحفتہً یہ کتاب اینگلز کو بھیجی بھی تھی)

1930 میں فرائڈ کو گوئٹے انعام دیا گیا تو اعزاز کے اس لمحے کو فرائڈ نے ایک شہری کی حیثیت سے اپنی زندگی کا منتہا قرار دیا۔ (گوئٹے ''ریمو کا بھتیجا'' کا مترجم بھی تھا) گوئٹے سے اپنی شیفتگی کا تذکرہ فرائڈ نے بار بار کیا ہے۔ یہاں تک کہ خواب میں بھی وہ گوئٹے سے ملتا ہے اور اس سے باتیں کرتا ہے۔ اس دلچسپی کا اصل سبب یہی ہے کہ گوئٹے کی شاعری میں فرائڈ کو فطرت کی طرف کسی استقرای رویے کے بجائے ایک وجدانی رویے کا ہی اظہار ملتا ہے اور فرائڈ کی تحلیل نفسی میں وجدانی رویے کا نقشہ بہت واضح اور روشن ہے۔ استقرای رویے پر وجدانی رویے کو ترجیح دینے کا ایک اور سبب یہ ہے کہ اس طرح صداقتوں تک انسان کی رسائی کم از کم وقت میں زیادہ سے زیادہ تیزی کے ساتھ ہوتی ہے۔ شعور کی رو (یا میراجی کے الفاظ میں ''دھیان کی موج'') کا پورا نظام وجدان کی اسی تیز روی پر قائم ہے۔ فرائڈ نے شعور اور تحت الشعور کی باہمی کشمکش کا تجزیہ آزاد تلازمۂ خیال کے تصور کے ذریعے کیا ہے جس کا سرچشمہ شعور کی یہی رو اور اس طرح بالواسطہ طور پر وجدان ہے۔ اس صدی کے اوائل میں فرائڈ نے نفسیات انسانی کی دو جہتوں کو تجزیے کا موضوع بنایا تھا۔ ایک تو معالجاتی طریق کار کے طور پر تحلیل نفسی

کو برت کو طبائع انسانی کے مطالعے میں، دوسرے انسان کے لاشعوری سفر کی روداد کے بیان میں۔ مؤخر الذکر کا تخلیقی اظہار و عمل کے تمام شعبوں سے گہرا رشتہ ہے۔ نیز تخلیقی سمت و رفتار کے تعین میں اس کا رول بھی بہت نمایاں رہا ہے۔ فرائڈ کا خیال تھا کہ انسان کی اصلیت اس کے ظاہر سے مختلف ہوتی ہے اور اس کا ذہنی سفر لازمی طور لاشعوری گرہوں کا پابند ہوتا ہے۔ وہ اعمال جو انسان سے شعوری سطح پر سرزد ہوتے ہیں، انہیں فرائڈ انسان کے پورے نفسی وجود کے الگ اور ٹھہرے ہوئے اجزا سے تعبیر کرتا ہے۔ جنسی جبلتوں کو وہ انسان کے تہذیبی، فنی اور عمرانی کارناموں کی قوت متحرکہ کہتا ہے۔ خواب اس حقیقت کا انکشاف کرتے ہیں کہ لاشعور کم و بیش کلیتاً جنسی جبلت کی زنجیر میں گھرا رہتا ہے۔ چنانچہ فرائڈ کا خیال ہے کہ خواب کے ہر عنصر کی تعبیر جنس کی اصطلاحات میں ممکن ہے۔ انسان کے دن سپنوں (Day Dreams)، اس کے تصوریوں، اس کے اصنام خیالی، اس کی غائب دماغی، گفتگو میں اس کی بے ربطیاں اور املا کی غلطیاں، ان سب کو فرائڈ اسی جبلت سے منسلک سمجھتا ہے۔ یہ تمام مظاہر ارضی اور متحجر حقائق سے پرے، باطن کی ایک زیادہ گہری اور بامعنی دنیا کی نشاندہی کرتے ہیں۔ جنسی جبلت فرائڈ کے نظریات کا نقطۂ آغاز ہے اسی سے انسان کی شخصیت اور اس کی تخلیقی توانائیوں کا اظہار ہوتا ہے۔ اس کے تمام ہیجانات، حسی ارتعاشات اور تجربے اسی کے بطن سے نمودار ہوتے ہیں۔ یہی انسان کو کرداریت کے میکانکی تصور سے الگ کرتی ہے اور اس کے غیر متوقع اور ناگہانی اظہارات کی اساس فراہم کرنے کے علاوہ ان کی ہئیت کا تعین بھی کرتی ہے۔ شعور کی فعلیت انسان کے انفرادی اختیار میں پوری طرح سمٹ نہیں پاتی۔ معاشرتی امتناعات، اخلاقی ضوابط، والدین کا تسلط اور اقتدار، عام تربیت، روایت، موروثی قدریں، غرضیکہ خارجی دنیا کی کئی حقیقتیں انسان کے شعوری عمل کو متاثر کرتی ہیں۔ اس کے برعکس جنسی جبلت کی تیز روی، آوارہ خرامی، وفور اور اس کا تحکم جو انسان کے لاشعوری سفر سے بنیادی ربط رکھتا ہے، شعور کی رفتار کے مقابلے میں لاشعور کی رفتار کو کہیں زیادہ تیز اور شوریدہ سر بنا دیتا ہے۔ اس جبلت پر قابو پانے کی کوشش کی جائے تو حسی سطح پر زبردست کشمکش کا تجربہ ہوتا ہے۔ رفتہ رفتہ فطرت انسانی کی زرخیزی ماند پڑ جاتی ہے اور اس کی نمو کا راستہ مسدود ہو جاتا ہے۔ فطری نشو و نما کے لئے ضروری ہے کہ اس جبلت کو اس کی تشفی و آسودگی کے نقطے تک آزادانہ پہنچنے دیا جائے۔ فرائڈ کے نزدیک شعور کا عمل روشنی کے عمل سے مماثل ہوتا ہے جو موجودات اور اشیا کی شناخت میں معاون ہوتا ہے۔ لیکن اس کے ہونے یا نہ ہونے سے ان کی حقیقت پر حرف نہیں آتا۔ لاشعور اشیا کی ہئیت ہی نہیں ماہیت بھی بدل دیتا ہے۔ کیوں کہ اس کی گرفت میں آنے والی ہر شئے،

یہ احساس ایک نجی اور انفرادی تجربہ بن جاتا ہے۔ تخلیقی استعداد جو ذہن کی نگرانی میں آزادی عمل سے محروم ہو جاتی ہے، لاشعور سے ہمکنار ہوتے ہی مطلق العنان بن جاتی ہے۔

فرائڈ کا خیال تھا کہ "جنسی جبلت انسانی فکر و عمل پر اسی وقت سے اثر انداز ہونا شروع ہو جاتی ہے جب وہ شعور کے ذریعے اپنی انا تک رسائی کی منزل سے ابھی دور ہوتا ہے۔ یہ ذات کا ایک بظاہر مجہول عنصر ہے لیکن لامحدود توانائی کا مخزن۔ خوف اور اعصابات اسے پسپا کر دیتے ہیں اور اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بلوغ تک پہنچنے پر بچے انواع و اقسام کی ذہنی الجھنوں کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اگر اس ننھے وحشی (بچے) پر کوئی پابندی نہ ہو اور وہ اپنی تمام حماقتیں برقرار رکھنے کے ساتھ ساتھ اپنے اندر ایک سی سالہ مرد کے تند جذبات اور ایک گھٹنوں چلنے والے بچے کی ناسمجھی مجتمع کرنے پر قادر ہو تو..... وہ اپنے باپ کی گردن مروڑ کر اپنی ماں سے ہم بستری کر لے گا۔"(105) اس جبلت کا اعصاب ایک زبردست مزاحم قوت ہے جس کا نتیجہ بے دلی اور شکست حوصلگی کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ زندگی کی طرف ایک رجائی زاویہ نظر اسی جبلت کی آسودگی کا عطیہ ہے۔ یہ آسودگی انسان کو پورا آدمی بناتی ہے۔

ایڈیپس کامپلکس (جس کے باعث لڑکا ماں کی طرف اور لڑکی باپ کی طرف کشش محسوس کرتی ہے) کی تشکیل بھی فرائڈ کے نزدیک بچپن ہی میں ہو جاتی ہے۔ جو لوگ ایڈیپس کی آزمائش سے کامیاب گزر جاتے ہیں ان کی جنسی زندگی بھی فطری ہوتی ہے اور یہ اعصابی دباؤ، حسی انتشار اور نیوراتی کیفیتوں سے محفوظ رہتے ہیں۔ عام اخلاقیات کے لئے فرائڈ کا یہ نظریہ ایک ضرب کاری تھا چنانچہ اس مسئلے پر بحث بھی زور و شور سے ہوئی۔ یہاں فرائڈ کے نظریات کی صحت اور عدم صحت سے بحث نہیں، کہنا صرف یہ ہے کہ شخصیت کی وہ گتھیاں جنہیں روایتی اخلاقیات نے شجر ممنوعہ سمجھ کر جوں کا توں چھوڑ دیا تھا اور جن کے بارے میں سوچنا اور گفتگو کرنا ذہنی بیماری کا نتیجہ یا بے حیائی سمجھا جاتا تھا، فرائڈ نے ان کی اہمیت جتائی اور انہیں ذات و زندگی کے وسیع تر تصورات سے مربوط کیا۔ دادا ازم، سرریلزم، شعور کی رو، آزاد تلازمہء خیال، خواب اور لاشعور کی کیفیتوں کا اظہار، لہجے اور ہیئت کی تبدیلیاں اور ایک نئی جمالیات، علامت، تمثال اور پیکر تراشی، وجود کے گھنے جنگلوں کی پراسرار آوازیں، باضابطگی اور تصنع سے بے زاری، مایوسی، لاحاصلی، خود بینی و خود نمائی کے احساس، ان سب کی تہہ میں فرائڈ کے اثرات، اچھے ہوں یا برے، ایک مسلمہ حقیقت کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس نے ان کوائف سے جو معنی اخذ کئے، ان سے اتفاق و اختلاف دونوں کی گنجائش ہے۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ جنسی جبلت کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے باوجود اسے وجود کا

مرکزی اور کلیدی نشان نہ سمجھا جائے۔ لیکن یہ اعتراف ناگزیر ہے کہ فرائڈ نے وجود کی طرف ایک نئے زاویہء نظر کی داغ بیل ڈالی اور تخلیقی اظہار و افکار کو ایک نئی جہت بخشی۔ اس نے کئی حجابات (Inhibitions) دور کئے اور انسانی شعور کو چھان بین کے ان مراکز تک پہنچایا جن پر بالعموم خموشی اور بے نیازی کی مہریں ثبت تھیں۔

جبلت اور شعور کے تنازعے کا ایک اور نقش ذات اور معاشرے کی کشمکش میں ابھرتا ہے۔ فرائڈ نے معاشرے کو ایک اندھی قوت سے تعبیر کیا تھا۔ عورتوں اور بچوں کے ساتھ بہیمانہ سلوک (مثلاً فسادات میں) یا اذیت کوشی کا رجحان اس اندھی قوت کے خلاف ایک مکروہ احتجاج ہے۔ لیکن اس سے مفر نہیں تاوقتیکہ انسان اپنی جبلت کو آزاد اور صحت مند رکھنے کے قابل نہ ہو سکے۔ ''اصول انبساط سے آگے'' (Beyond the Pleasure Principle) میں فرائڈ نے ہر جاندار خلیے میں موت کی ایک جبلت کے وجود کا ذکر کیا ہے جو غیر عضوی حالت کی طرف مراجعت کی خواہش کو مشتعل کرتی رہتی ہے۔ کتاب کا خاتمہ وہ ان الفاظ پر کرتا ہے کہ ''ہماری نام نہاد تہذیب ہماری کلفتوں کے ایک بڑے حصے کے لئے بجائے خود ذمے دار ہے۔ ہم مسرور ہوں گے اگر اسے ترک کر کے ابتدائی (قدیمی) حالتوں کی طرف واپس جا سکیں۔'' (106) یعنی وہ حالت بہتر ہے جس میں جبلت آزاد ہو اور سیاسی مناقشات انسانی فکر و عمل کو غلط راستوں پر نہ ڈالیں۔ جنس ایک حیاتیاتی صداقت ہے۔ چنانچہ اس سے روگردانی کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ یہ چیلنج نہیں جسے شکست دینے کے لئے ذہنی قوتوں کو بروئے کار لایا جائے بلکہ ایک فطری تقاضا ہے جسے نمو کی ایک راہ میسر آنی چاہئے۔ اس سلسلے میں یہ غلط فہمی بہت عام ہے کہ فرائڈ انسان میں چھپے ہوئے شیطان کو ورغلاتا ہے اور انسان کو تمیز و شائستگی کے حصار توڑنے کی ترغیب دیتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ فرائڈ نے جنس کو ایک مرکزی نقطہ قرار دیا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ زندگی کی تعمیر میں وہ چار اور عوامل یعنی لاشعور، انا، فوق الانا اور اصول حقیقت کو بھی فعال کہتا ہے۔ وہ نہ تو انسان کو ہر اخلاقیات سے بے نیاز کرنے کے درپے ہے نہ اسے تعقل کی سرد مہر سماجی مشین کا پرزہ بنانا چاہتا ہے۔ اس نے یہ سمجھانے کی کوشش کی کہ شاداب جنسی زندگی اور فطری زندگی کے مابین کوئی خلیج حائل نہیں۔ دشواریاں اس وقت پیدا ہوتی ہیں جب سیاست، مذہب، عقائد، رسوم، روایات، نسلی امتیازات، قومی مفادات اور طبقاتی مصلحتیں انسان کی فطری زندگی کو اس کی جبلتوں سے الگ سمجھ کر، ان دونوں کے مابین اخلاقیات کے رسمی تصور کی دیوار کھڑی کر دیتی ہیں۔ ایسی صورت میں زخم خوردہ جبلت، خوں ریزی اور غارت گری کے ذریعے یا

جنسی زندگی سے انکار سے اپنی مجروح انا کو تسکین دیتی ہے اور انسان سماجی، ذہنی، نسلی اور قومی برتری کے سبب موجودہ نظام سے پر مائل ہوتا ہے۔ فرائڈ سماجی مصلح یا مذہبی مفکر نہیں تھا کہ گناہ وثواب یا ہلاکت وفلاح کے راستوں کی نشاندہی کرے۔ وہ ایک عالم تھا اور دانشور جس نے چند نازک سوالات سامنے رکھے اور لوگوں کو ان کے جواب ڈھونڈنے کی تحریک عطا کی۔ فرائڈ نے داخلی ذہنی معاملات میں سب سے زیادہ مستحکم ہیں، ذہنی حجابات کے سبب ان ہی کی مخالفت میں سب سے زیادہ شدت برتی گئی، مثلاً بچوں کی جنسیت اور جنسی الجھنوں کے مسئلے میں۔

خواب، اساطیر، جنسی جبروں، حسی تجربوں کی تجسیم کے عمل، فکر اور رویوں میں اندرونی تضادات، خوف اور دہشت کی علت، جرم وسزا سے متعلق تصورات، بے ترتیبی میں ربط کی جستجو، نجی علامتوں کے استعمال، الفاظ کی شخصیت یا شمیت کے نظریے، تعقل کی غیر عقلیت اور جبلت کے استدلال کا تجزیہ فرائڈ نے علمی اور تجزیاتی سطح پر کیا ہے۔ اس نے زندگی کے ان پہلوؤں کی تنظیم کی جنہیں اندھیروں میں اسیر فرض کر لیا گیا تھا۔ اسی لئے ان کی اہمیت اور معنویت کا کما حقہ، احساس بھی نہیں پیدا ہو سکا تھا۔ انہیں مابعد الطبیعیات کے حوالے کر کے سائنسی فکر ان کی طرف سے بے نیاز ہو گئی تھی۔ ادیبوں اور شاعروں کا ذکر فرائڈ نے ہمیشہ احترام سے کیا ہے۔ اس کا سبب یہی ہے کہ وہ انہیں زندگی کے مخفی اور مبہم عوامل کا رمز آشنا اور اس لحاظ سے اپنے علمی سفر میں ایک رفیق منزل کی حیثیت دیتا تھا۔ فرائڈ نے نیوراسس یا اعصابی خلل کی ژولیدہ بیانی کو معنی پہنانے تو یہ سمجھ کر کہ نیوراسس بہر حال ایک مرض ہے۔ فن میں جذباتی واردات کے انکشاف کی بعض صورتوں کو نیوراتیت قرار دے دیا گیا اور اس حقیقت کی طرف سے آنکھیں بند کر لی گئیں کہ نیوراتی تجربے واہمے کے تسلط کا نتیجہ ہوتے ہیں، جب کہ فن کار واہموں سے مغلوب ہونے کے بجائے ان پر غالب رہتا ہے۔ وہ خواب دیکھتا ہے لیکن عالم ہوش میں، اور اسے یہ قدرت حاصل ہوتی ہے کہ خواب کی دنیا سے حقیقت کی دنیا میں واپس بھی آسکے اور عقل سے اپنا کھویا ہوا رشتہ دوبارہ قائم کر لے۔ ابہام کی گہرائی اور پیچیدگی کا اندازہ لگانے کے لئے اس حقیقت کو ملحوظ نظر رکھنا ضروری ہے۔

ان حقائق کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وجود کے بعض گوشوں پر حد سے زیادہ ارتکاز کے باعث گرچہ کہیں کہیں فرائڈ کی فکر میں ایک عدم توازن کا احساس بھی ہوتا ہے۔ لیکن بقول ٹرلنگ فرائڈ نے انسان کو باوقار اور دلچسپ نیز حیاتیات اور ثقافت کا ایک پیچیدہ معمہ بنا دیا ہے۔ (107) نئی شاعری کے ابہام اور پیچیدگیوں کو ذات کی اس پیچیدگی کا پرتو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ فن کے بارے میں اس کا

متبادل آسودگی کا نظریہ اب زیادہ قابل قبول نہیں رہ گیا۔ اسی طرح یہ تصور بھی کہ خواب (وہ عالم بیداری کے ہوں یا نیند کے) محض حصول لذت کا وسیلہ ہیں، اب مشکوک ہے۔ فرائڈ کا یہ خیال بھی کہ تخلیقی اظہار (شاعری) لاشعور کا عمل ہے، اس اضافے کے بغیر ادھورا رہ جائے گا کہ یہ لاشعوری عمل بہرصورت شعوری ضبط سے مربوط ہوتا ہے۔ پھر بھی نئی جنسی اخلاقیات پر فرائڈ کے اثر اور نئے تخلیقی رویوں سے فرائڈ کی فکری قربت ایک مسلمہ حقیقت ہے۔ 1930ء میں آڈن نے فرائڈ کی موت پر غلط نہیں کہا تھا کہ:

> اگرچہ اکثر وہ غلط تھا اور بعض اوقات مہمل (جب بھی) ہمارے لئے وہ ایک شخص نہیں ایک پورا ذہنی ماحول ہے۔(108)

تخلیقی فکر پر فرائڈ کے اثرات اور نئی ذہنی فضا نیز فرائڈ کے نظریات میں مطابقت کے کچھ پہلوؤں کا جائزہ لیتے وقت یونگ اور ایڈلر کے افکار کی طرف اشارہ بھی ناگزیر ہے۔ عصر جدید اپنی شوریدہ سری کے باوجود بعض حجابات کی گرفت سے ابھی پوری طرح نجات نہیں پا سکا ہے۔ چنانچہ جس نئے خیال کی تکلیف اٹھانے میں ہمارے معاشرے کو سب سے زیادہ دشواری پیش آئی اس کا ایک نقطہ جنس کے سلسلے میں فرائڈ کا نظریہ بھی ہے۔ سماجی اور تہذیبی سطح پر یونگ اسی لئے فرائڈ کی بہ نسبت زیادہ قابل قبول نظر آتا ہے کہ اس نے نہ تو عام اخلاقی معیاروں کو اتنے غیر متوقع صدمے پہنچائے، نہ جنسی جبلت کو ہر انسانی اظہار وعمل کے پیچھے کارفرما دیکھا۔ یونگ کے یہاں جبلت قوت حیات کا دوسرا نام ہے۔ اس نے فرائڈ سے اکتساب کے باوجود کئی مسائل میں اس سے اختلاف بھی کیا ہے۔ مثلاً انسان کے لاشعور تک رسائی کا وسیلہ وہ الفاظ کے ردعمل کے اظہار میں دریافت کرتا ہے۔ یعنی لفظوں کی ایک فہرست کسی کے سامنے رکھ دی جائے اور ہر لفظ کے جواب میں اس کی زبان سے جو لفظ نکلے اسے یونگ شخصیت کی صحیح پرکھ کا مواد سمجھتا ہے۔ فرائڈ کے آزاد تلازمۂ خیال کے مقابلے میں یونگ کا طریق کار اس اعتبار سے زیادہ کارآمد ہے کہ الفاظ کے ردعمل کا اظہار کرنے والے کے مراکز شعور (یعنی اس کے ذہن کو متحرک کرنے والے الفاظ) معین اور واضح ہوتے ہیں۔ اسی لئے یونگ نے اپنے طریق کار کو تجزیاتی نفسیات کہا ہے۔ لاشعور کے معاملے میں یونگ اس حد تک تو فرائڈ سے اتفاق کرتا ہے کہ لاشعور کو اس کی زرخیزی کے پیش نظر، شعور پر فوقیت حاصل ہے اور یہ ایک زیادہ وسیع و بسیط نیز معجزہ کار دنیا ہے۔ لیکن فرائڈ کے برعکس وہ لاشعور کو نہ تو محض انفرادیت کا اظہار سمجھتا ہے، نہ اسے فرد کی صرف ذاتی ملکیت تسلیم کرتا ہے۔ اس کے نزدیک لاشعور

ذاتی بھی ہوتا ہے اور اجتماعی بھی۔ ذاتی ارتقا کو یونگ لاشعور کے سفر سے تعبیر کرتا ہے جس کا رخ شعور کی جانب ہے۔ اس طرح وہ اپنے نظریے کو انسان کے عام ذہنی ارتقا یا مجموعی طور پر تاریخ سے جوڑ دیتا ہے، جس کی تعمیم انفرادیت کو پس پشت ڈال دیتی ہے یا اس کی حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے۔ نظریاتی اور تہذیبی مسائل میں شعور عام طور پر ایک ذہنی عمرانی معاہدے اور منظم تصور تک پہنچتا ہے جب کہ لاشعور کے اندرونی حقائق سے تقاضوں، احتسابات اور شرائط کا کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ شعور اور لاشعور کی اہمیت اضافی ہوتی ہے اور ذہنی ارتقا کے ساتھ ساتھ تغیر و تبدل کی تابع۔ لاشعور کا عمل شعور کی تلافی کرتا رہتا ہے یعنی جن صداقتوں سے انکشاف و دریافت میں شعور کوتاہی ہوتی ہے، ان تک لاشعور ادراک کی مدد سے پہنچ جاتا ہے۔ ذاتی شعور بھی اپنا مواد اجتماعی شعور کے ذخیرے سے اخذ کرتا ہے۔ یونگ کے نزدیک یہ ذخیرہ جنسی اعتبار سے غیر جنسی عناصر پر مشتمل ہے۔

یونگ کا عام زاویہ نظر جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، مروجہ اخلاقیات سے متصادم نہیں ہوتا۔ وہ نہ تو خواب کو جنسی نا آسودگیوں کا اظہار اور حصول نشاط کا ذریعہ مانتا ہے نہ صغرسنی کی جنسی پیاس اور پیچیدگی کو جوانی میں کردار اور شخصیت کی تعمیر و تشکیل کے عمل سے منسلک کرتا ہے۔ 1914ء میں یونگ نے اپنے تجزیاتی نفسیات میں ایک اور نظریے (نظریہ انواع: Types) کا اضافہ کیا۔ اس نظریے کے مطابق وہ تمام افراد کو دو انواع میں سے کسی ایک سے وابستہ کرتا ہے۔ ایک تو لوگوں کی وہ نوع جن کی فکری توانائیاں لاشعور میں مخفی ہوتی ہیں اور جن کی حسی کیفیتیں بے حجابانہ اپنا اظہار کرتی ہیں اور اس اظہار کے ذریعے اپنی الجھنوں کا اخراج۔ دوسرے وہ لوگ جن کی قوتیں اپنی ہی فکر اور جذباتی الجھنوں کی نذر ہو جاتی ہیں اور دوسروں کے سامنے اپنے حسی تجربات و واقعات کو لانے سے جو گھبراتے یا شرماتے ہیں۔ اس کشمکش کے باعث اعصابی خلل پیدا ہوتا ہے اور بیرونی حالات و مطالبات کے مطابق عمل سے معذوری کا احساس انہیں افسردہ مزاج بنا دیتا ہے۔ لیکن یونگ اس سوال سے بحث نہیں کرتا کہ ان دو انواع میں بہتر کون ہے۔ اشارتاً وہ ثانی الذکر کے میلان خود بینی کو مہلک ضرور کہتا ہے اور مسرت رسانی کے اعتبار سے اسے فرائڈ کے جبلت کی پسپائی کے تصور سے مماثل قرار دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ درجہ بندی ایک پیچیدہ مسئلے کو سرسری اور سطحی بنا دیتی ہے۔ خود بینی کا میلان اپنی ذات کا بے حجابانہ اظہار کرنے والوں کی طبیعت میں بھی کسی نہ کسی حد تک شامل ہوتا ہے اور بعض خودنگر افراد میں شخصیت کے کسی جوہر کی نمائش کا جذبہ بھی ان کی داخلیت پسندی کی طرح قوی ہو سکتا ہے۔ یونگ کو خود بھی اس تعمیمیت کا احساس تھا چنانچہ بعد

میں اس نے اس تقسیم کی نظریاتی حدیں کچھ اور وسیع کر دیں۔ اس نے افراد میں فعلیت کے چار عوامل کی نشاندہی کی یعنی خیال، احساس، ادراک اور اضطراب، اور افراد کی متذکرہ دو انواع کو اب نئے سر سے یوں پیش کیا: (109)

1۔ داخل (اندرون) کی طرف غالب میلان رکھنے والے۔
2۔ خارج کی طرف غالب میلان رکھنے والے۔
3۔ احساس کو خارج سے داخل کی طرف یا کائنات سے ذات کی طرف مائل کرنے والے۔
4۔ ذاتی احساس کو خارجی دنیا کی طرف لے جانے والے۔
5۔ وہ لوگ جو ادراک کو باطن کی سمت لے جائیں۔
6۔ وہ لوگ جو حواس کے تجربات کو باہر لائیں یا اپنی ہی ذات تک محدود نہ رکھیں۔

انواع میں اس اضافے نے یونگ کے نظریے میں قدرے وسعت اور لچک پیدا کر دی ہے لیکن وجود کے اسرار اور تضادات پر کسی ایک اصطلاح کا حکم لگانا شاید زیادہ کار آمد نہیں ہو سکتا۔ بلا شبہ یونگ کا طریق کار زیادہ تجزیاتی اور منضبط ہے، پھر بھی چونکہ انسان کی شخصیت اپنی اندرونی پیکار اور تغیر پذیری کے سبب سے کسی ایک نقطے پر ٹھہرتی نہیں اس لئے سائنسی انداز میں بعض طے شدہ اصولوں کے مطابق ان کا تجزیہ بھی آسان نہیں۔ اس محدودیت کے باوجود یونگ کے نظریات کو روایت پرست اور مذہبی حلقوں میں تحسین کی نظر سے دیکھا گیا۔ فرائڈ نے مسلمات پر ضرب لگائی تھی اور ارضی مسرت کے حصول پر زور دینے کے علاوہ مذہب کو واہموں کا خواب آور نظام کہا تھا۔ یونگ مذہب کو ذہنی صحت کے حصول و قیام کا ذریعہ کہتا ہے۔ دونوں اس امر پر تو متفق ہیں کہ جدید تہذیب دیوانگی کی کسی نہ کسی شکل سے دو چار ہے اور آسودہ ذہنی سے محروم۔ اس دیوانگی کے اسباب کا تجزیہ فرائڈ کو ایک بنیادی نتیجے تک لے جاتا ہے خواہ اسے تسلیم نہ کیا جائے۔ لیکن یونگ اپنی اخلاق پرستی کے باعث نہ تو فرائڈ کی تائید پر آمادہ ہوتا ہے نہ ہی کسی دوسرے نتیجے تک پہنچتا ہے۔ 1931ء میں یونگ نے اپنا مقالہ "جدید انسان ایک روح کی تلاش میں" پہلی بار شائع کیا تھا اور جدید انسان کی الجھنوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا تھا:

> اس بات کو اچھی طرح سمجھ لینا چاہئے کہ صرف حال میں زندہ رہنا انسان کو جدید نہیں بناتا کیوں کہ اس طرح ہر شخص جو موجودہ دور میں زندہ ہے جدید

> ہو چکے گا۔ جدید صرف وہ ہے جو اپنے حال کا پورا شعور رکھتا ہے۔ وہ انسان جسے
> ہم انصاف کے ساتھ جدید کہہ سکیں اکیلا ہے۔ (110)

اسی بات کو یونگ آگے چل کر یہ بھی لکھتا ہے کہ "جدید ہوتے ہوئے ہر قدم کا مطلب ہے خود کو اس ہمہ گیر اور مقدم لاشعور سے منقطع کر لینا جو نوع انسانی نے آغاز یا پورے انبوہ کو ایک ساتھ سمیٹ سکتا ہے۔ حتیٰ کہ ہماری تہذیب میں وہ لوگ جو نفسیاتی اعتبار سے پست ترین طبقے میں شامل ہیں کم و بیش اتنے ہی لاشعوری طور پر زندہ ہیں جیسے کہ قدیم شخص"۔ اس نظریے کی سب سے بڑی پیچیدگی یہ ہے کہ یونگ حال کے مکمل شعور اور ایک ہمہ گیر لاشعور کو ایک ہی دھاگے میں پرونا چاہتا ہے۔ نتیجتاً اس کا نظریہ مشکوک ہو جاتا ہے اور اسی لئے حقیقت سے بعید۔ اگرچہ طریق کار کے لحاظ سے وہ عقلی اور تجزیاتی ہے۔ یونگ نے افراد کی جو اقسام بتائی ہیں وہ حقیقی ہیں لیکن انہیں میکانکی طور پر ان کے غالب میلان کا تابع سمجھنا غلط ہے۔ اسی طرح ان احتساب کو محض عقلی یا مخالف عقلیت سمجھنا بھی درست نہیں۔ لیکن ان چند نقائص کے باوجود یونگ نے انسانی نفسیات کو اس کے ماحول اور تاریخ کے تناظر میں ایک نئے زاویہ نظر سے دیکھا اور اجتماعی لاشعور کے تصور کی وساطت سے وہ جدید انسان میں چھپے ہوئے پرانے آدمی تک پہنچا۔ اس نے اساطیر کی اہمیت، رسوم اور توہمات کی از سر نو تحسین کی طرف توجہ دلائی اور یہ بتایا کہ ہجوم میں رہ کر بھی جدید انسان اس لئے تنہا ہے کہ ایک ہمہ گیر لاشعور سے انقطاع نے اس کے جذبہ و خیال کی جڑیں بھی کاٹ دی ہیں۔

ایڈلر کا طریق کار بھی علمی ہے لیکن بڑی حد تک کلّی۔ بچوں کی نفسیات اور تربیت کے معاملے میں ایڈلر کے افکار و طریق کار سے خاصا کام لیا گیا ہے۔ وہ انسانی وجود کی قوت متحرکہ، جنسی جبلت یا اجتماعی لاشعور کے بجائے شخصیت کے ان بدیہی نقائص میں دریافت کرتا ہے، جو افراد کو کمتری کے احساس میں مبتلا کرتے ہیں۔ یہ تجربہ افراد کو تلافی کے راستوں کی جستجو پر آمادہ کرتا ہے۔ ادب، فن، علم، ذہنی اور تخلیقی استعداد کے تمام مظاہر کو وہ احساس کمتری کا زائیدہ سمجھتا ہے اور اس کا خیال ہے کہ شخصیت میں کوئی کمی، خامی، ناکامی اور محرومی فرد کو اس کی الجھن سے نجات دلانے کے لئے اسے ذہنی اور تخلیقی عمل پر اکساتی ہے تاکہ وہ کسی نہ کسی طرح اپنے وجود کا اثبات کر سکے اور اپنی نارسائی کا انتقام لے سکے۔ یہی طرز فکر افراد میں انا کے شعور کی تربیت اور تشکیل کرتا ہے اور چونکہ ہر فرد جبلی طور پر دوسروں کو زیر کرنے یا ذہنی اور جسمانی اعتبار سے دوسروں پر اپنی برتری قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے، اس لئے کمتری کا اذیت ناک

احساس اس کی بکھری ہوئی توانائیوں کو مجتمع کر کے ان کے اظہار کو راہ دیتا ہے۔ انا اس کمتری کا عرفان ہے۔ چنانچہ ایڈلر کے نزدیک بچوں کی ابتدائی زندگی انہیں انا کی جن کیفیتوں سے روشناس کراتی ہے وہی مستقبل میں ان کی شخصیت کا خاکہ تیار کرتی ہیں۔ خوابوں کو ایڈلر ناکام آرزوؤں یا جنسی محرومیوں کا اظہار نہیں سمجھتا۔ وہ خوابوں کا رخ انسان کے گزشتہ تجربوں (یا ماضی) کے بجائے مستقبل کی طرف موڑتا ہے اور انہیں برتتے ہوئے لمحوں کی بازگشت کے بجائے آنے والے دور کے امکانات کا اشارہ کہتا ہے۔ انا پر ارتکاز کے سبب سے ایڈلر کی نفسیات انفرادی کہی جاتی ہے۔ وہ شعور و لاشعور کو ایک ہی حقیقت سے تعبیر کرتا ہے جو شعور اس وقت کہلاتی ہے جب فرد اس سے آگاہ ہوتا ہے اور لاشعور اس صورت میں جب فرد اس کی طرف سے بے خبر ہو۔ اس طرح شعور و لاشعور ایک ہی زنجیر کے حلقے بن جاتے ہیں۔ ایڈلر کے خیال میں یہ بات بعید از قیاس نہیں کہ ان دونوں حلقوں میں سے ایک انسان کی نگاہ سے اوجھل رہے۔ احساس کمتری اور احساس برتری یا تفوق کی شعوری جستجو، کمتری ہی کے شعوری یا لاشعوری احساس کا نتیجہ ہوتی ہے۔ انسان اپنی استعداد کے اظہار کی تمام ہیئتوں میں، وہ علم و ادب میں ہوں یا سائنس یا حکمت یا زندگی کے کسی اور شعبے سے متعلق، ایک سماجی مقصد کا پابند ہوتا ہے۔ ایڈلر سماجی مقصد پر اس لئے زور دیتا ہے کہ اس سے انا کو اپنے اظہار کی ایک مفید اور پرکشش راہ ملتی ہے اور صلے یا تحسین کی توقع انسان کو اور زیادہ سرگرم بناتی ہے۔ اس طرح وہ اخوت کی قدر سے خود کو وابستہ کر لیتا ہے تاکہ اس کا اظہار وقار میں اضافے کا سبب بن سکے۔ یہ اسی صورت میں ممکن ہے جب دوسروں میں اپنے لئے پسندیدگی اور دلچسپی کا جذبہ اُبھارا جا سکے۔

سماجی مفکروں اور اشتراکی حلقوں میں ایڈلر کو اسی لئے زیادہ اعتبار حاصل ہوا کہ وہ سماجی اور ارضی رشتوں کی اہمیت سے نہ تو انکار کرتا ہے نہ ان سے انحراف کی ترغیب دیتا ہے۔ فن کی افادیت کے نظریے کی تصدیق بھی چونکہ ایڈلر کی نفسیات سے ہوتی ہے، اس لئے کاڈویل نے فرائڈ اور یونگ دونوں کے مقابلے میں ایڈلر کو زیادہ حقیقت پسند کہا ہے، پھر ایڈلر شخصیت کی نشوونما اور ذاتی صلاحیتوں کے اظہار کو بھی ماحول کی توثیق اور اس کے رشتوں سے الگ نہیں کرتا۔ اس کے علاوہ احساس کمتری اور متبادل آسودگی کے نظریے کی وضاحت بھی ایڈلر نے بورژوا طبقے کی اقتصادی دوڑ اور مادی ہوس کی مثال کے ذریعے کی ہے۔ بورژوا تہذیب کا ذکر کرتے ہوئے اس نے لکھا تھا:

> ایک ایسی تہذیب میں جہاں ایک انسان دوسرے کا دشمن ہے، کیوں کہ یہ ہمارے پورے صنعتی نظام کا مفہوم ہے، اخلاقی زوال کو ختم نہیں کیا جا سکتا۔ اس لئے کہ اخلاقی زوال اور جرم صنعتی تہذیب کی جہد للبقا کے شاخسانے ہیں۔ (11)

فرائڈ، یونگ اور ایڈلر تینوں نے اپنے اپنے طریقے سے شخصیت کی باطنی پیچیدگیوں اور حجابات کا تجزیہ کیا ہے۔ انہوں نے انسان کو ایک ازلی اور ابدی مظہر کے طور پر بھی دیکھا اور اپنے عہد کی مخصوص ذہنی اور جذباتی فضا کے آئینے میں بھی۔ ان کی فکر نئے انسان میں موجود آدمی کا احاطہ بھی کرتی ہے اور اس تہذیبی استعارے کا بھی جس کے گرد مختلف اقدار، افکار اور روایات کا ہجوم ہے۔ انہوں نے نئے انسان کی پیچیدگیوں میں اس کے فنی اور تخلیقی اظہار کی نئی پیچیدگیوں کا سراغ لگایا اور اس طرح جدیدیت کے کئی رویوں کی بنیاد تک پہنچے۔ ان کی فکر میں وہ صلابت بھی ہے جو تاریخ و تہذیب کے بدلتے ہوئے معیاروں میں اپنی معنویت کو برقرار رکھتے ہوئے ماضی، حال اور مستقبل یعنی کسی بھی عہد کے لئے یکساں قدر و قیمت کی حامل بن سکے، اور اپنے زمانی اور مکانی انسلاکات کے باعث وہ عناصر بھی ہیں جو نئے انسان کی شخصیت اور وجود کا نشان بن سکتے ہیں۔ اس طرح وہ ایک ہمہ گیر اور لازماں شعور کے مفسر بھی ہیں اور روح عصر کے ترجمان بھی۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ اپنے عہد کے جذباتی اور ذہنی زاویہ ہائے نظر کے محرک اور بعض رویوں کے موسس بھی بنے۔ ان تینوں میں فرائڈ کو نسبتاً زیادہ شہرت یا بدنامی ملنے کی وجہ صرف یہ نہیں کہ فرائڈ نے جنس کو بنیادی حقیقت مان کر وجود کی دوسری سچائیوں کو اس کا تابع قرار دے دیا تھا یا کسی سنسنی خیز انکشاف کا مرتکب ہوا تھا۔ تخلیقی اور فنی اظہار کے شعبوں میں عشق کے تصور اور موضوع کو جو حیثیت ہے، اس کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ فرائڈ کے افکار نے جنس اور عشقیہ تجربے کو ایک نئے فلسفیانہ بعد سے ہمکنار کیا۔ صنعتی انقلاب نے جس تہذیب کی داغ بیل ڈالی اس میں جنسی مسائل کی نوعیتیں پرانے ادوار سے مختلف تھیں۔ اس تبدیلی کا عکس ایک نئی جنسی اخلاقیات اور شعر و ادب میں جنس اور عشق کے نئے تصورات کی شکل میں ایک تاریخی واقعے کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ امتناعات کے گرداب سے نجات کی خواہش اور حجابات سے بے زاری کا احساس معاصر عہد کے ذہنی میلانات کا ایک ناگزیر حصہ ہے۔ یہی احساس کبھی سماجی اخلاق کے خلاف احتجاج اور کبھی عورت یا عشق کے ایک نئے تصور کی شکل میں ایک غیر رسمی اور انوکھے جمالیاتی اور تخلیقی تجربے کی اساس بنا۔ نئی شاعری میں جنس کی طرف جو بے باکانہ

اور عشق کے سلسلے میں جو حقیقت پسندانہ رویہ نظر آتا ہے اسے فرائڈ کے اثر کے علاوہ عہد جدید کے ذہنی اور جذباتی ماحول کا نتیجہ اور تقاضا بھی سمجھنا چاہئے۔ ایڈورڈ کارپینٹر نے جنسی تصور کی نجاست کا سبب جنسی تعلقات کے سلسلے میں قانونی یا سماجی تصدیق کی رسموں میں ڈھونڈا تھا۔ آزادیٔ نسواں کی تحریک تعلیمی اور سماجی دائرے سے نکل کر جنسی آزادی کے مطالبے تک جا پہنچی۔ چنانچہ الین کی نے "عورتوں کی تحریک" کے نام سے 1902ء میں ایک کتاب شائع کی جس میں شادی کی رسم کا مذاق بھی اڑایا اور اخلاقیات کو ایک سماجی سازش قرار دے کر عورتوں اور مردوں کے آزادانہ ربط وضبط کی حمایت بھی کی۔ ہیولاک ایلس نے جنس کے موضوع پر اس لئے قلم اٹھایا کہ اپنی نوجوانی کے زمانے میں وہ جن جذباتی واہموں اور جنسی الجھنوں کا شکار ہوا تھا، ان سے دوسرے نوجوانوں کو خبر دار کر سکے اور جنس کے مسئلے کو ایک حیاتیاتی حقیقت کے طور پر پیش کر سکے۔ آگسٹ اسٹرنڈ برگ نے یہ انکشاف کیا کہ جنسی مسائل میں الجھنے والے ادیبوں کی اکثریت خدا کے تصور میں بھی اتنی ہی دل چسپی لیتی ہے۔ یعنی اب جنس کو احترام کا موضوع بھی سمجھا جانے لگا۔ برٹرینڈ رسل نے 1939ء میں یہ اعلان کیا کہ ہر مرد اور عورت کو بلا قانونی رشتوں کے اس وقت تک ساتھ رہنے کی اجازت ہونی چاہئے جب تک کہ عورت حاملہ نہ ہو جائے۔ شادی کو بنیادی طور پر ایک ایسا نظام سمجھا جانا چاہئے جو بچوں کو ایک گھر فراہم کر سکے اور گھر بنا لینا جنسی محبت سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔[(112)] نئی جنسی اخلاقیات سے قطع نظر، "عورتوں میں معاشی آزادی کے رجحان نے بھی مردوں سے ان کے رشتے، جنسی رویے اور بالواسطہ طور پر عشق کا پرانا تصور بدل دیا۔ ان اشاروں سے یہ وضاحت مقصود ہے کہ ہر جذباتی، حسی اور فکری میلان انسانی تجربے سے مربوط ہوتا ہے اور یہ تجربے ہمیشہ یکساں اور یک رنگ نہیں ہوتے۔ مفکر کی نگاہ عارضی تجربوں میں بھی دائمی حقائق کی جھلک دیکھتی ہے اور لمحاتی صداقتوں میں ابدی صداقتوں کا نشان پاتی ہے۔

جدید نفسیات، علم الانسان اور عمرانیات نے انسانی وجود کے کئی گمنام اور غبار آلود گوشوں کو اجاگر کیا۔ جدید فکر انسانی جذبے، احساس اور اظہار کو نئے سوالات کی زد پر لائی اور پرانی حقیقتوں کو بھی نئی نظر سے دیکھا۔ مثال کے طور پر زبان کو بیسویں صدی سے پہلے بالعموم خیال کی صورت گری یا تجربے کے اظہار کا وسیلہ محض سمجھا جاتا تھا زبان کی حیثیت مفعول کی تھی جسے کاسۂ تہی سمجھ کر معنی ومفہوم کی شراب سے بھر دیا جاتا تھا۔ کسی حقیقت کے انکشاف میں زبان ایک بے ارادہ شئے ہوتی تھی اور فکر کی اطاعت پر مجبور۔ یہ خیال بہت عام تھا اور بعض لوگوں کے نزدیک آج بھی لفظ بذاتہٖ لسانی اظہار کی ہیئت میں کوئی

قابل لحاظ رتبہ نہیں رکھتا تاوقتیکہ معانی کی ایک ذرہ میں اسے دوسرے الفاظ کے ساتھ پرو کر جملے نہ ترتیب دے دیے جائیں۔

وٹگنسٹائن نے اس مسئلے کو ایک نئی فلسفیانہ جستجو کا موضوع بنایا اور زبان کے منطقی تجزیے کی ایک نئی طرح ڈالی۔ جدیدیت کے ضمن میں اس مسئلے کی اہمیت اس لئے اور بڑھ جاتی ہے کہ نئے شعری تجربوں کو بعض حلقوں میں ہیئت پرستی کے مرض سے تعبیر کیا گیا ہے اور اس فکر کو نظر انداز کر دیا گیا جس نے لفظ کے تخلیقی استعمال، استعارہ سازی اور پیکر تراشی کے نئے معیار قائم کئے اور زبان کو خیال کے پیکر کے بجائے انسان کی ذہنی، حسی اور جذباتی کائنات سے مربوط حقیقت کے روپ میں دیکھا۔ وٹگنسٹائن کا "فلسفہ منطقی کا رسالہ" (Tractatus Logico Philosopicus) زبان کے علمی مطالعے میں ایک نیا قدم ہے۔ اس کی بنیاد پر منطقی اثباتیت کے باقاعدہ نظریے کی تشکیل ہوئی۔ مابعدالطبیعیات کے سلسلے میں منطقی اثباتیت پسندوں کے زاویہ نظر کی طرف اشارہ پہلے ہی کیا جا چکا ہے۔ یہاں اس نظریے کے صرف لسانی مضمرات سے بحث ہوگی۔ وٹگنسٹائن کے رسالے کے پیش لفظ میں برٹرینڈ رسل نے لسانی اظہار کے چار بنیادی مسئلوں کا ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> سب سے پہلے یہ مسئلہ آتا ہے کہ جب ہم زبانوں کو کسی معنی کے اظہار کے ارادے سے استعمال کرتے ہیں تو ہمارے ذہنوں میں واقعتاً کیا وقوع پذیر ہوتا ہے۔ یہ مسئلہ نفسیات کا ہے۔ دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ خیال، لفظ، جملے اور اس حقیقت کے مابین جس کا حوالہ یا اظہار مقصود ہوتا ہے، رشتے کی کیا نوعیت ہوتی ہے، یہ مسئلہ علم الوجود سے متعلق ہے۔ تیسرا مسئلہ جملوں کو استعمال کرنے کا ہے تاکہ سچ سامنے آئے نہ کہ جھوٹ۔ اس مسئلے کا تعلق اختصاصی علوم سے ہے جو زیر بحث جملوں کے مافیہ سے ربط رکھتے ہیں۔ چوتھا مسئلہ اس سوال سے منسلک ہے کہ ایک واقعے کو (جیسے کہ ایک جملہ) دوسرے سے اس کی علامت کا اہل ہونے کے لئے کیا رشتہ قائم کرنا چاہئے۔ یہ آخری سوال منطقی ہے اور وٹگنسٹائن نے اسی سے بحث کی ہے۔ وہ بہت مناسب طریقے سے علامتیت کی شرطوں کا محاکمہ کرتا ہے، ایسی علامتیت جس میں ایک جملہ کسی حسی اور قطعی مفہوم کو ادا کرے۔ (113)

سوال یہ ہے کہ علامتوں کی قطعیت سے وٹگنسٹائن کی مراد کیا ہے؟ زبان میں ایسی قطعیت اس کے امکانات میں اضافہ کرے گی یا اسے محدود کر دے گی؟ لسانی صداقت سے مفر کاروباری اظہار کو ہے نہ شعر و ادب کو۔ لیکن کیا اظہار کے تمام صیغوں میں لسانی صداقت کی نوعیت و ہیئت یکساں رہ سکتی ہے؟ یہ مسائل نئی شعری جمالیات، تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں اور ابہام کے ضمن میں زیر بحث آئیں گے۔

ہیوم نے الفاظ سے پیدا شدہ تاثر کی روشنی میں انسانی تجربوں کا نفسیاتی تجزیہ کرنا چاہا تھا۔ وٹگنسٹائن منطقی تجزیے کی سعی کرتا ہے۔ وہ ہر لفظ کو بے نام کیفیتوں کی نہیں، حقائق کی تصویر سمجھتا ہے اور الفاظ کو ان حقیقتوں کی علامت سے تعبیر کرتا ہے جن کا خاکہ فکر تیار کرتی ہے اور جن میں رنگ آمیزی حواس کرتے ہیں۔ وہ نشان (لفظ، جملہ) جس میں خیال کا اظہار ہوتا ہے وٹگنسٹائن کے نزدیک ایک قولیاتی نشان ہے۔ خیال مجرد تجربہ نہیں ایک شئے ہے اور سوچنا ایک واقعہ۔ ایک شے یعنی خیال کو دوسری شے یعنی لفظ سے اس طرح منسلک کرنا، کہ جملے اشیا (حقائق) کی ایک مسلسل مالا بناتے جائیں، زبان کو اظہار خیال کے وسیلے سے بلند تر ایک قائم بالذات حیثیت عطا کر دیتا ہے۔ اگر لفظ کسی حقیقی تجربے کی صورت گری نہ کر سکے تو وہ لفظ جھوٹا ہے اور تجربہ مہمل۔ یہاں اس سوال کی طرف دھیان جاتا ہے کہ اہمال کے معنی کی حقیقت بھی ایک تجربہ ہو سکتی ہے۔ اس کی نفی کا جواز کیا ہوگا؟ خود وٹگنسٹائن کو اپنے نظریے کی اس خامی کا احساس ہوا، چنانچہ اس نے کچھ عرصہ بعد یہ تصور پیش کیا کہ الفاظ محض مشہود تجربوں کی تصویر نہیں ہوتے بلکہ زندگی کے ہمہ رنگ تجربوں کی خاکہ کشی کرتے ہیں۔ یا دوسرے الفاظ میں زندگی کا خاکہ ہیں، اور الفاظ صرف وقائع کا اثبات نہیں کرتے بلکہ ایسے حسی تجربوں کی نشاندہی بھی کرتے ہیں، جو شعور کی گرفت میں نہ آ سکیں۔ پھر وٹگنسٹائن نے اپنے پرانے نظریے میں یہ ترمیم بھی کی ہے کہ حقیقتوں کے عناصر معین اور قطعی نہیں ہوتے جنہیں معینہ الفاظ یا جملوں کی میزان پر یکساں وزن کا حامل قرار دیا جا سکے۔ حقیقت صرف وہ نہیں جس کا تجربہ کیا گیا۔ تجربے کا تاثر بھی اس حقیقت کی ترکیب میں شامل ہو جاتا ہے۔ جب ہم الفاظ کا استعمال ان کے مروجہ سیاق و سباق میں کرتے ہیں، اس وقت کوئی الجھن پیدا نہیں ہوتی۔ سارا مسئلہ اس وقت سامنے آتا ہے جب ہم فلسفیانہ تخیل کی راہ اپناتے ہیں اور رسمی زبان سے ہمارا رشتہ کمزور پڑ جاتا ہے۔ تخلیقی اظہار میں ابہام اور ژولیدگی کے احساس سے ہم اس لئے دوچار ہوتے ہیں کہ عادت کا جبر ہمیں زبان کے رسمی مفہوم کی گرفت سے آزاد نہیں ہونے دیتا۔ ہم ان نقاط نظر سے بے خبر رہتے ہیں جو کسی لسانی فن پارے کی تخلیق میں اس کے خالق کے ساتھ سرگرم کار ہوتے ہیں۔ نقاط نظر کی شمولیت ہر

غذا کو انوکھا بنا دیتی ہے، اور ہم محض یہ وقتی مشاہدے کی بنیاد پر یہ دعویٰ نہیں کر سکتے کہ وہ لفظی پیکر جس شکل میں ہمیں دکھائی دیتا ہے وہی اس کی اصل شکل ہے۔ ہمارے اپنے ہی تجربے اکثر اس شکل کی ماہیت اور ہیئت میں تبدیلی پیدا کر دیتے ہیں۔

اس طرح وٹگنسٹائن کے نظریے میں مطلقیت کی جگہ اضافیت کی رنگ آمیزی نے اس کے امکانات وسیع تر کر دیے۔ (یہ اشارہ پہلے ہی کیا جا چکا ہے کہ وٹگنسٹائن دوسرے منطقی اثبات پسندوں کے برعکس مابعد الطبیعیاتی اور سری تجربوں کے سلسلے میں کشادہ ذہن تھا) لیکن بیشتر منطقی اثبات پسندوں نے اپنے نظریے کو فلسفیانہ تجربے کے عمل کا تابع سے پابند رکھا اور ہر لفظ کی حقیقت کے تعین کی خاطر اس اصول توثیق پر زور دیتے رہے، جو وٹگنسٹائن نے اپنے فکری سفر کے اولین دور میں ترتیب دیا تھا۔ مارخ اور پیرس کا لسانی تصور بھی اصول توثیق کی اساس پر قائم ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ لفظ جس حقیقت کا عکس بنتا ہے اور وہ حقیقت عقلی تجربے کے حدود میں نہ آسکے تو مہمل قرار پائے گی۔ شیلک نے ''معنی اور توثیق'' (1936ء) میں توثیق والفظ (قول) کے بجائے جملے کا پیمانہ بنایا۔ مثلاً اس جملے کو کہ ''بچہ ننگا ہے لیکن اس نے ایک ساٹن کا گاؤن پہن رکھا ہے''(114) شیلک بے معنی کہتا ہے کیوں کہ لفظ ''ننگے'' کا اطلاق اس شخص پر ہو ہی نہیں سکتا جس نے ایک لمبا ساٹن کا گاؤن پہن رکھا ہو۔ اس نظریے کے تحت وہ مابعد الطبیعیات فکر کے بیشتر حصے کو بھی بے معنی کہتا ہے کیوں کہ مابعد الطبیعیات منطقی قواعد سے قدم قدم پر انحراف کرتی ہے۔ وہ اصول توثیق کو منطقی تسلسل کا امکان قرار دیتا ہے۔ البتہ ایسے جملوں یا لسانی ہیئتوں میں جہاں توثیق کے کسی اصول کو بروئے کار لانے کی گنجائش ہی نہ رکھی گئی ہو وہ توثیق کے عمل کو ناممکن کہتا ہے۔ شیلک (اور اس لحاظ سے عام منطقی اثبات پسندوں) کی سب سے بڑی کمزوری اور تضاد اسی مقام پر ظاہر ہوتا ہے، یعنی ایک تو وہ تخلیقی اظہار کے امکانات کو جملے کی شرط عاید کر کے محدود کر دیتا ہے۔ دوسرے وہ بولنے یا لکھنے والے کے سر یہ ذمے داری بھی ڈالتا ہے کہ وہ اصول توثیق کی گنجائش کا بہر نوع خیال رکھے۔ ٹھوس (Concrete) شاعری یا صرف مشہود پیکروں کا استعمال اسی نظریے سے اپنی بنیاد حاصل کرتا ہے۔ یہ شرط کاروباری یا رسمی یا منطقی اظہار اور مباحث میں تو مستحسن ہو سکتی ہے، لیکن تخلیقی عمل اور طریق کار جس منطق کا تابع ہوتا ہے، وہ شعوری منطق سے بدیہی طور پر مختلف ہے۔ تخلیقی منطق کا انحصار انفرادی استعداد، فنی بصیرت اور ادراک پر ہے۔ تخلیقی عمل لسانی معاملات میں ہمیشہ عمرانی معاہدے کا پابند نہیں ہوتا۔ شیلک نے اپنے نظریے کا نقص محسوس کر لیا تھا، چنانچہ پیش قدمی کے طور پر یہ وضاحت بھی کر

دی تھی کہ منطق اور تجربے کے مابین کوئی مخاصمت نہیں ہوتی۔ منطق داں کو بیک وقت تجربیت کے اصول پر عامل بھی ہونا چاہئے اور منطقی عمل کو اچھی طرح سمجھنے کے لئے اسے تجربے کی مختلف انواع کا شعور بھی رکھنا چاہئے۔ البتہ اپنی معروضیت کے تحفظ کے لئے ضروری ہے کہ وہ دوسروں کے تجربے کی تخلیق نو یا ذہنی سطح پر اس تجربے کا تاثر جذب کرنے سے باز رہے۔ اس طرح شیلکؔ کا اندازِ نظر ادبی تخلیق سے زیادہ ادبی تنقید کے بعض نئے میلانات سے مربوط ہو جاتا ہے۔ یہاں شیلک برٹرینڈ رسلؔ کا ہم خیال ہو جاتا ہے جس کے نزدیک سائنسی علم ہمیشہ کسی تجربے کی ساخت یا ڈھانچے کا علم ہوتا ہے اور سائنسی علم کو اس ڈھانچے کے مافیہ کی لذت و اذیت سے کوئی سروکار نہ ہونا چاہئے۔ رسلؔ نے 1910ء اور 1924ء کے دوران اپنی تحریروں میں سب سے زیادہ زور اس بات پر دیا تھا کہ فلسفیانہ فکر کے اظہار پر سائنسی طریق کار کا اطلاق کیا جائے تاکہ اس میں زیادہ استدلال اور تیقن پیدا ہو سکے۔ اسی لئے رسلؔ نے تشکیک کو فلسفیانہ تجسس کی قوت متحرکہ کہنے کے باوجود اس کے باضابطہ ہونے پر بھی اصرار کیا تھا۔

جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، شیلکؔ تجربیت کی مہارت کو رسلؔ کے معروضی طریق کار کے مطابق برتنے کا مشورہ دیتا ہے۔ حسی اور ماورائی تجربوں کی تقویم کرتے وقت اس طریق کار کی ضرورت اور افادیت میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔ دوسرے کے ہر تجربے کی ماہیت ہمارے ذاتی تجربے سے لازمی طور پر مختلف ہوگی کیوں کہ ہر شاہد اپنے مشہود کو ایک الگ زاویے سے دیکھتا ہے۔ اس سے قطع نظر، ذاتی تجربوں کے سلسلے میں بھی، جن پر تخلیقی اظہار کی دیواریں استوار ہوتی ہیں، یہ رویہ ایک حد تک ضروری ہوتا ہے۔ اپنے تجربے میں تخلیقی اظہار کے دوران میں اگر مکمل سپردگی پیدا ہو جائے تو جذباتیت زدگی کا اندیشہ لاحق ہوتا ہے، جو ممکن ہے کہ اظہار کی ہیئت اور معیار پر اثر انداز ہو۔ ہر لفظ ایک شے ہے، ہر مصرع اشیا کی ایک صف۔ ان میں بے عناں آلودگی کا مطلب یہ ہے کہ تخلیق کا لاشعوری اور خود کار عمل شعوری ضبط سے آزاد ہونے کے بعد دیوانے کا خواب بن جائے یا مجذوب کی بڑ۔ اس میں معنی کی دریافت تو ممکن ہے لیکن فن میں ماورائے معنی بھی ایک بات ہوتی ہے۔

وٹگنسٹائنؔ فلسفے کو نظریے کے بجائے ایک ذہنی فعلیت کہتا تھا۔ مقصد یہ تھا کہ فلسفیانہ تفکر اس ادعائیت سے محفوظ رہے جو اکثر نظریے کا دامن تھام لیتی ہے۔ کارنیپؔ کی منطقی اثباتیت ہیئت اور مافیہ کی کسی بحث میں نہیں الجھتی۔ وہ ایک استدلالی دستور العمل کی تیاری پر زور دیتا ہے اور فلسفیانہ مقاصد کے لئے علامتی منطق کو کام میں لاتا ہے۔ اس نے حسیات کے مختلف شعبے قائم کئے اور ایک کو

دوسرے میں ملوث نہیں ہونے دیا۔ مثلاً دو رنگوں کا تجزیہ تو ایک ہی اصول کے مطابق ہوسکتا ہے کہ دونوں کا تعلق حس کے ایک ہی شعبے سے ہے، لیکن رنگ اور لہجے کو ایک دوسرے سے الگ کرنا ہوگا، کیوں کہ دونوں حواس کے دو الگ الگ دائروں سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ اس طرح ہر شے یا تجربے یا حقیقت کی خصوصیت کو اس کی ہیئت اور ماہیت کے پس منظر میں پوری طرح سمجھا اور بیان کیا جاسکتا ہے۔ شے کو وہ اس کی خصوصیت کے روابط یا تلازمات سے آزاد رکھتا ہے اور خصوصیت (جو اکثر صورتوں میں ایک تجریدی تجربہ (تاثر) ہوتی ہے، اس کی تعیین ہیئت کے تصور کو وہ ممکن العمل قرار دیتا ہے۔ اس طرح گرچہ وہ رنگ اور صدا کو ان کے حسی انسلاک کی بنیاد پر ایک دوسرے سے متاثر کرتا ہے لیکن رنگ کی صدا کے تصور کی بالواسطہ طور پر تائید بھی کر جاتا ہے۔ وہ لفظ اور طبیعی مظہر کے باہمی ربط کی شناخت کے امکان کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے اور اس سلسلے میں زبان کو دو انواع میں تقسیم کرتا ہے۔ ایک تو تجربے کی زبان جو فرد کے فوری تجربے یا ردعمل کا حوالہ ہوتی ہے، دوسری طبیعی زبان جو آفاقی تناظر رکھتی ہے اور جس میں الفاظ طبیعی مظہر سے مربوط ہوتے ہیں۔ تجربے کی زبان کی بنیاد ذاتی اور شخصی ہوتی ہے۔ طبیعی زبان کی عمرانی۔ انہیں ایک دوسرے سے قریب بھی لایا جا سکتا ہے۔ لیکن بیان میں پیچیدگیاں بھی در آتی ہیں جب قریب آتے ہوئے یہ ایک دوسرے سے متصادم ہو جائیں۔ اس تصادم کا اندیشہ اس لئے پیدا ہوتا ہے کہ تجربے کی زبان ایک ذاتی (چنانچہ ناگزیر اور ٹھوس) طریق اظہار ہے اور طبیعی زبان ایک رسمی طرز اظہار، اور دونوں ایک دوسرے کو قبول نہ کرنے کی صورت میں دوسرے کی نفی سے اپنا اثبات کرنا چاہیں گے۔

نیوراتھ نے اصول توثیق کے مروجہ تصور میں ایک اہم تبدیلی پر اصرار کیا۔ اس نے کہا کہ جملوں کا موازنہ صرف جملوں سے کیا جاسکتا ہے نہ کہ کسی ناقابل بیان حقیقت سے۔ مابعد الطبیعیات نظام فکر کو وہ اسی تصور کی بنیاد پر مسترد کرتا ہے۔ اس کے نزدیک جملوں یا مجموعۂ الفاظ اور تجربے کے باہمی رشتوں کی توثیق صرف اس طرح ہوسکتی ہے کہ ہر جملے کا موازنہ ہم ذہن میں ابھرنے والے دوسرے جملے سے کریں۔ ''اگر ہمارے سامنے ایک نیا جملہ آتا ہے تو ہم اس کا موازنہ اس نظام سے کرتے ہیں جس سے ہم متعلق ہیں۔ ہم اس نظام کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تاکہ یہ دیکھ سکیں کہ یہ جملہ اس سے مطابقت رکھتا ہے یا نہیں۔ اگر یہ جملہ ہمارے نظام سے متضاد دکھائی دیتا ہے تو اسے جھوٹ کہہ کر رد کر دیتے ہیں۔ ... یا اسے قبول کر کے خود اپنے نظام میں تبدیل کر لیتے ہیں تاکہ اس جملے کی شمولیت کے بعد بھی ہمارا

نظام برقرار ہے۔"(115) نیوراتھ ادراک کے مظاہر کو بھی حیاتیاتی عمل کے مترادف قرار دیتا ہے اور اس کے نزدیک ان مظاہر کی کرداریتی تعبیر ممکن ہے۔ اسی وجہ سے ہر تجربے کے اظہار کے لئے طبیعیات کی زبان کو وہ کافی سمجھتا ہے۔ اس کے خیال میں طبیعیات کی اصطلاحیں اور ذخیرۂ الفاظ ہر تجربے کو وہ حسی ہو یا مادی، پوری قطعیت کے ساتھ بیان کر سکتی ہیں۔ اگر کوئی تجربہ اس دائرے میں نہیں آتا تو قصور صیغۂ اظہار کا نہیں، خود اس تجربے کا ہے۔ یعنی مشہود پیکر تجریدی فکر کی ہر لہر کی صورت گری کے متحمل ہو سکتے ہیں۔ چونکہ سری حقائق کی بعض نوعیتیں اس دائرے میں نہیں سمٹ سکتیں اس لئے نیوراتھ روحانی سائنس اور مابعد الطبیعیات کو بے معنی کہتا ہے اور وٹگنسٹائن کے نظریے سے دور ہٹ جاتا ہے۔ وٹگنسٹائن مابعد الطبیعیات کو ممکن القیاس سمجھتا تھا اس کا جواز اس نے یوں ڈھونڈا تھا کہ روحانی یا مابعد الطبیعیاتی تجربے ناقابل بیان ہو سکتے ہیں۔ لیکن ان کی حقیقت کا اثبات اس بنیاد پر ممکن ہے کہ یہ تجربے کچھ بتاتے نہیں، بلکہ بجائے خود اپنے اظہار ہوتے ہیں۔ عام لوگ مابعد الطبیعیات میں اسی لئے دلچسپی لیتے ہیں کہ یہ اظہار کی ایک پر اسرار اور انوکھی قسم ہے۔ اظہار کی مروجہ ہیئتوں سے بالکل مختلف (116)۔ اور بعض لمحوں میں انسانی ذہن ایسے رخ اختیار کرتا ہے کہ یہی انوکھا اظہار اسے بولتی ہوئی خوشی کے ذریعہ اپنے طلسم میں اسیر کر لیتا ہے۔

آیر کا اصرار تھا کہ اسے منطقی اثباتیت کے حلقے میں شامل کرنے کے بجائے فلسفیانہ تجزیے کا ترجمان سمجھا جائے۔ وہ اپنے نظریے کو کلیتاً لسانیاتی کہتا ہے اس کا خیال ہے کہ فلسفیانہ تجزیے ہی کے ذریعہ علامات کو جملوں میں منتقل کر کے ان کی تشریح و تعبیر کی جا سکتی ہے۔ وہ نجی علامتوں اور ذاتی تجربوں کو بھی الفاظ میں ڈھلنے کے بعد دوسروں کے لئے قابل فہم قرار دیتا ہے اور معنی کے اصولوں کو اس اعتبار سے غیر شخصی سمجھتا ہے کہ یہ مخصوص حالات میں مخصوص الفاظ کے انتخاب و استعمال پر آمادہ کرتے ہیں۔ اس لئے کسی قول (لفظ) کو بے معنی کہنا خود اپنی تردید کرنا ہے۔ قواعد کے لحاظ سے جملہ لفظوں کی ایک معنی خیز ترتیب کا نام ہے۔ بیان ان الفاظ کا (جو کسی نہ کسی "شئے" کی علامت ہیں) مفہوم ہے اور قول (لفظ) بیان کا ایک ماتحتی شعبہ۔ پھر بھی وہ مابعد الطبیعیاتی دلائل کو بے بساط اس لئے کہتا ہے کہ ان میں الفاظ مفصل تجزیے کی مدد سے اصول توثیق کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ اس کی فکر کا یہ تضاد حقیقت کے معینہ تصور کا نتیجہ ہے۔ رسل نے کہا تھا کہ دیوانے اکثر ایسی آوازیں سنتے ہیں جنہیں دوسرے نہیں سنتے۔ بجائے اس کے کہ ہم انہیں سماعت کی غیر معمولی استعداد سے بہرہ ور سمجھیں، ہم انہیں (دیوانہ کہہ کر) کمرے میں بند

کر دیتے ہیں۔ لیکن اگر ہم بھی ایسے جملے سنتے ہیں جو کسی جسم سے نہ نکلے ہوں تو پھر ہمارے ساتھ یہ برتاؤ کیوں نہیں اختیار کیا جاتا؟ شاید ہمارا اپنا تخیل ان اشیاء کو ایجاد کر لیتا ہے جنہیں ہم کسی دوسرے کے منہ سے نکلا ہوا لفظ تصور کر لیتے ہیں۔ (11) ظاہر ہے کہ دیوانوں کی باتوں میں بھی الفاظ کا تجزیہ اصول توثیق کے مطابق ممکن نہیں اور تخیل کے بعض انتہائی ذاتی لسانی مظاہر پر بھی اس اصول کو آزمانا دشوار ہے۔ لیکن اس سے اس کی حقیقت اور وجود پر حرف نہیں آتا، اور اگر ان کی حقیقت محفوظ ہے تو ان کے معنی کا وجود بھی لازمی ہے، اگرچہ اس کی تفہیم دوسروں کے لئے ممکن نہیں۔

مور نے نہ تو اپنے پیش روؤں کے برعکس لسانی مسئلے کو اصطلاحوں میں مقید کرنے کی سعی کی، نہ اس نے دنیا کے رائج تصورات (بشمولیت مابعد الطبیعیات) کی اہمیت سے انکار کیا۔ روحانی اور مابعد الطبیعیاتی مباحث کو وہ زبان کے غلط استعمال سے تو تعبیر کرتا ہے، لیکن ان کی تردید اس لئے ضروری نہیں سمجھتا کہ یہ لسانی مزاج گہرے جذباتی تیقنات کا آفریدہ ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں اسے سائنسی دلیل اور تجربے سے غلط ثابت کرنے کی کوشش ہی فضول ہے۔ چنانچہ وہ شیلک کے ایک سابقہ معتمد ویس مان کی طرح یہ تو نہیں کہتا کہ مابعد الطبیعیات کو مہمل قرار دینا بجائے خود مہملیت ہے لیکن مابعد الطبیعیاتی اظہار کی بے معنویت کی معنوی حیثیت کو تسلیم کرتا ہے۔ اسی طرح معنی کی تعیین کے مسائل بھی برابر پیدا ہوتے رہتے ہیں اور اس امر کی شہادت دیتے ہیں کہ معنی کوئی قطعی اور معین قدر نہیں ہے۔ چنانچہ بے معنویت سے مماثلت کا ایک نقش بھی اس میں موجود ہے۔ مثلاً اگر کوئی یہ کہے کہ زمین سے چاند کا فاصلہ کئی میل ہے تو اس جملے کے معنی گرچہ سمجھ لئے جائیں گے پھر بھی اس معنی کا ابہام کسی قطعی فیصلے تک پہنچنے نہ دے گا۔

فی الواقع کوئی بھی فلسفیانہ میلان تخیل اور وجدان کے عناصر سے عاری ہو کر اعداد و شمار کا مجموعہ اور اس لحاظ سے محدود معنوں میں سائنس تو بن سکتا ہے لیکن انسانی وجود کے رمز و ایما کا احاطہ کرنے سے قاصر رہ جائے گا۔ منطقی اثباتیت نے لفظ، زبان، صیغہ، اظہار اور علامت کے سلسلے میں ایسے کئی حقائق کی طرف توجہ دلائی، جو جدید طرز فکر اور طرز احساس سے اس کی وابستگی کا پتہ دیتے ہیں اور تخلیقی اظہار و بیان کی کئی جہتوں کا فلسفیانہ جواز فراہم کرتے ہیں۔ لیکن استدلال زدگی نے کبھی کبھی اسے نقصان بھی پہنچایا، اس حد تک کہ اس مکتب فکر سے تعلق رکھنے والوں میں بھی اس سے مغائرت پیدا ہوتی گئی۔ وارناک نے پہلے تو یہ کہا کہ فلسفے اور مابعد الطبیعیات کے مسائل تخیل کی رفاقت کے بغیر محض تجزیے کی مدد سے حل نہیں

کیے جا سکتے، لیکن بالآخر اس نے منطقی اثباتیت سے اپنی برأت کا اظہار بھی کر دیا۔ منطقی اثباتیت کا سب سے بڑا نقص یہ ہے کہ اس نے بالعموم طبیعی تجربے اور حسی تجربے کو ایک ہی معیار پر رکھنے کی کوشش کی اور سری تجربوں کی اہمیت اور قدر و قیمت کا اعتراف کرنے کے بعد بھی انہیں استدلالی منطق اور اعداد و شمار کے حوالے کر دیا۔ اس نے معنی کے تعین کی طرف تو توجہ دی لیکن معنی کے مسئلے پر کماحقہ غور نہیں کیا۔ مثلاً اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ کسی قول کے معنی کا انحصار اس کی توثیق پر ہے تو توثیق کے معنی کا مسئلہ کیوں کر حل ہوگا؟ پھر اگر یہ جواب دیا جائے کہ توثیق کا انحصار مشاہدے اور ذاتی یا سماجی تجربے پر ہے تو ماضی کے واقعات یا ان حقائق کے معنی کا تعین کس طرح کیا جائے گا جو ابھی دریافت نہیں ہو سکے ہیں یا جن تک رسائی کا کوئی امکان موجود نہیں ہے۔

منطقی اثباتیت پر سب سے سخت تنقید اشتراکی حلقوں کی جانب سے ہوئی۔ کاڈویل نے یہ اعتراض عاید کیا کہ اس فلسفے نے زبان کے طبعی اور معاشرتی عمل کو نظر انداز کر دیا اور اس کی ساری توجہ لفظ اور جملے کی ساخت یا ہیئت پر مرکوز رہی۔ وٹگنسٹائن کو وہ اسی خیال کا مجرم قرار دیتا ہے کہ اس نے زبان کو ایک ساکت آئینہ بنا دیا جس میں کائنات کے مظاہر منعکس ہوتے رہتے ہیں۔ اور اس طرح اس نے زبان کی اپنی فعلیت کو پس پشت ڈال دیا۔ (118) کاڈویل، وٹگنسٹائن کے اس نظریے کو بھی غلط ٹھہراتا ہے کہ چونکہ زبان حقائق کی تصویر ہے اس لئے وہ حقائق جو اس کی گرفت میں نہیں آتے، سری ادراک کا حصہ بن جاتے ہیں۔ کاڈویل سری ادراک کے وجود ہی کو تسلیم نہیں کرتا۔ کاڈویل کی نظر منطقی اثباتیت کی اصل خامیوں پر نہیں پڑ سکی، بلکہ متذکرہ بالا اعتراضات کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ منطقی اثباتیت کے توانا اور معنی خیز عناصر کو ہی اس نے کمزور اور بے معنی سمجھنے کی غلطی کی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ منطقی اثباتیت فلسفے کو عینیت کے طلسم سے آزاد کرنا اپنا مقصود اصلی سمجھتی تھی اور اس کی ساری جدو جہد واقعتاً اسی سمت میں ہوئی۔ لیکن اشتراکی مفکروں کے ایک پورے حلقے نے اسے سرتاسر ''عینی اور وجودیت سے مربوط، مادیت کا مخالف اور علمائے دین نیز اہل مذہب کا آلۂ کار'' کہا ہے۔ (119)

مجموعی طور پر بیسویں صدی کے وہ تمام فکری میلانات جو جدیدیت کو فلسفیانہ بنیادیں فراہم کرتے ہیں، ان میں ایک بنیادی وحدت کا سراغ تو ملتا ہے، لیکن ان کے امتیازات ایک پیچیدہ اور استعجاب انگیز ذہنی فضا کا پتہ دیتے ہیں۔ بیسویں صدی کے فلسفیانہ افکار کی بوقلمونی بجائے خود اس حقیقت کی ضامن ہے کہ نئے انسان کی صورت حال اور مسائل نہ تو کسی ایک مکتب فکر کے حصار میں آ سکتے ہیں،

مارکسزم اشتراکی حقیقت نگاری کی بنیاد ہے اور اشتراکی حقیقت نگاری بین الاقوامی سطح پر ادب میں ترقی پسند تحریک کا سرچشمۂ فیض۔ ترقی پسند کو کبھی جدیدیت کی ضد کے طور پر پیش کیا جاتا ہے اور کبھی صالح جدیدیت کے نام سے۔ ترقی پسند تحریک کے شارحوں نے، علی الخصوص اُردو شعروادب کی روایت میں، اسے ایک خالص ادبی نظریے سے تعبیر کیا ہے اور اس اعتراف میں جھجکتے رہے ہیں کہ ترقی پسند ادیب کے لئے باقاعدہ اشتراکی ہونا ضروری ہے۔ لیکن حقائق اس کی تردید کرتے ہیں۔ اس تحریک کے ادبی معیار اور اقدار کا رشتہ اشتراکی حقیقت نگاری ہی سے نہیں اشتراکیت کے سیاسی اور سماجی نظریے سے بھی بہت گہرا اور مضبوط ہے۔

مارکس نے انسانی تاریخ کے حالیہ ادوار پر جو گہرے اور دور رس اثرات مرتب کئے ہیں، اس کی حیثیت ایک مسلم الثبوت واقعے کی ہے۔ مارکس نے تاریخ کے ایک نئے شعور، حقائق کی ایک نئی آگہی اور انسانی مسائل کی تفہیم و تجزیے کے لئے ایک نئی بصیرت کی داغ بیل ڈالی۔ انسان کے اقتصادی رشتوں اور طبقاتی جدوجہد کی بنیاد پر تاریخ کو ایک نیا تناظر بخشا۔ اس نے تہذیب کو ایک نئے معنی ہی سے آراستہ نہیں کیا، اپنے افکار کی بنیاد پر تہذیب کے سفر کی نئی راہیں بھی روشن کیں۔ اس کے ایقانات تہذیب کا تصور بھی بنے اور تجربہ بھی۔ اس نے عالمگیر پیمانے پر ایک نئے ذہنی، سیاسی اور سماجی انقلاب کی رہنمائی کی۔ ایک مربوط اور منظم نظریے کی مدد سے اس نے زندگی کے ہر مسئلے کو حل کرنے کی سعی کی اور گرچہ اس کے چند قیاسات غلط بھی ثابت ہوئے لیکن اس کے افکار کی اہمیت اور قوت کا اعتراف مارکسزم سے تعصب رکھنے والوں کے لئے بھی ناگزیر ہوگا۔

ہمہ گیری کے تمام دعووں کے باوصف، مارکسزم بھی ہر سماجی نظریے کی طرح انسان کے ہر مسئلے

کا حل فراہم کرنے سے قاصر ہے۔ مارکسزم میں ادعائیت کا رجحان اس کی عقیدت مندانہ تقلید اور خوش اعتقادیوں کے باعث پیدا ہوا اور یہ حقیقت نظر انداز کر دی گئی کہ انسان کے مسائل صرف مادی نہیں ہوتے۔ مارکسزم اقدار کی دائمیت کے تصور کا منکر ہے۔ ہر حقیقت اس کے نزدیک اضافی ہے پھر بھی اس نے بجائے خود انسان کے ہر عمل اور ہر فکر کو ایک متعین نظام فکر کی روشنی میں طے شدہ حقیقتوں کی شکل میں دیکھا۔ شعر و ادب بھی قطعیت کے اس سیلاب سے محفوظ نہ رہ سکے اور مارکسزم نے ان پر ایسی شرائط عاید کیں جو انہیں ایک میکانکی اور سماجی عمل کی سطح سے ابھرنے نہیں دیتیں اور ہر مظہر طبقاتی کشمکش اور اقتصادی حقائق کا آفریدہ دکھائی دیتا ہے۔

مادی نظریے اپنی تمام تر توجہ انسان کی خارجی زندگی کے حوائج پر صرف کرتے ہیں۔ ان سے آگے انہیں وجود کا سلسلہ نظر نہیں آتا۔ یہ سخت گیری مذاہب میں معینہ نظام اخلاق سے وابستگی کے باوجود نہیں پیدا ہوئی۔ چنانچہ ان میں انسان کی جذباتی زندگی سے تعلق کے پہلو بھی ملتے ہیں۔ معاشی مسائل انسان کی زندگی میں بلاشبہ اہمیت رکھتے ہیں، لیکن اس کی الجھنیں ان مسائل کے حل کے بعد بھی سر ابھارتی ہیں۔ ترقی اور تعلیم کی کوئی بھی منزل اسے اپنے نظام جذبات سے انکار کا حوصلہ نہیں دے سکتی۔ تمام ممکنہ معاشی سہولتوں سے بہرہ ور ہونے کے بعد بھی وہ جذباتی الجھنوں میں مبتلا ہوتا ہے اور یہ جانتا ہے کہ جذبات کا دباؤ اور اعصاب کا خلل صرف مادی وسائل سے دور نہیں ہوتا۔ اس کا ذہن اس کی جبلتوں کو خواہ کتنا ہی غیر اہم کیوں نہ قرار دے دے، ان کی زنجیر سے رہائی اسے مل نہیں پاتی۔ یہی مجبوریاں اسے پیچیدہ اور پراسرار بناتی ہیں۔ ایک ہی سماجی، تہذیبی اور اقتصادی پس منظر کے باوجود، ایک ہی تجربے کا ردعمل مختلف افراد پر مختلف صورتوں میں رونما ہوتا ہے۔ انسان پیدا ہوتا ہے ایک حیاتیاتی مشین کی ضرورت میں، لیکن اس کے شعور و لاشعور کے امتیازات اور تجربے اسے ایک فرد کی حیثیت بخشتے ہیں۔ وہ معاشرے میں ایک سماجی جانور کی زندگی بھی گزارتا ہے، لیکن دوسرے سے ربط قائم ہونے کے بعد ان ہی کے وسیلے سے اپنی انفرادیت کو بھی پہچانتا ہے۔ اپنی انفرادیت کا علم انسان کو عمل کے بجائے وجود کا درس دیتا ہے اور وہ مظاہر و اشیاء کی دنیا میں اپنے "ہونے" اور ایک منفرد اکائی کے طور پر زندگی کرنے کے تجربے سے بھی متعارف ہوتا ہے۔ (۶)

اشتراکی حقیقت نگاری کے ترجمان ایک بے لوچ نظریے سے وابستگی کے باعث زندگی کے ہر عمل کو اسی نظریے کی میزان پر تولتے ہیں اور انسانی فکر و عمل کی ہر ہیئت اظہار کو صحیح اور غلط کے خانوں میں تقسیم کر دیتے ہیں۔ اشتراکیت سے ہم آہنگ ہر ہیئت تمام احتسابات سے بلند ہے اور اس ہم آہنگی کے

بغیر بے بضاعت اور حقیر ہے، خواہ اس کی فکری اور جمالیاتی قدر و قیمت کچھ بھی ہو۔ اندرونی ساخت کے اعتبار سے مارکسزم اپنے عقلی فلسفہ ہونے پر اصرار کرتا ہے اور اپنے جواز اور وضاحت کے لئے استدلال سے کام لیتا ہے۔ لیکن انسانی تعقل کے وہ تمام مظاہر جو مارکسزم سے مطابقت نہ رکھتے ہوں، مارکسزم کے نزدیک غیر عقلی اور عینیت پرستانہ ہی نہیں ہلاکت خیز بھی ہیں اس کے بالکل برعکس، دوسری انتہا پر وہ معترضین ہیں جو مارکسزم کو ہر اعتبار سے ناقص سمجھتے ہیں اور کسی ادیب کو جو مارکسی بھی ہو ادیب ماننے سے انکار کر دیتے ہیں۔ لیکن اپنے تعینات اور امتناعات کے باوجود مارکسزم نے زندگی کے ہر شعبے پر اپنا اثر ڈالا ہے اور اس کے نتائج گرچہ یک رخے رہے ہیں لیکن یہ حقیقت نا قابل تردید ہے کہ مارکسزم نے عالمی ادب کی روایات کو بھی نئے راستے دکھائے ہیں اور نئی منزلوں کا پتہ بتایا ہے۔ مارکسزم کی بنیاد پر جس ادبی میلان کو فروغ حاصل ہوا اس کی نوعیت اور ماہیت کا ذکر آگے آئے گا۔ یہاں صرف یہ اشارہ مقصود ہے کہ کوئی بھی نظریہ اگر ادبی معیار و اصول کے جوہر سے یکسر خالی ہو تو اسے کسی ادبی تحریک کی قیادت شاید کبھی نہیں مل سکتی۔ مارکسزم کے زیر اثر جو ادب سامنے آیا وہ اچھا بھی ہے اور برا بھی۔ یہ صورت حال ہر تحریک اور ہر عہد کے ادب بلکہ ہر فرد کے ساتھ پیش آتی ہے اور کسی بھی عہد یا تحریک یا فرد کے تخلیقی سرمائے پر صرف اس کے فکری اور نظریاتی انسلاکات کی بنیاد پر، اعلیٰ اور ادنیٰ کا حکم لگا دینا ادبی نقد و نظر کے منافی ہے۔

ادب میں معیار اور اقدار کا مسئلہ جتنا سخت ہے، اتنا ہی پیچیدہ اور مبہم بھی ہے۔ تخلیقی استعداد کی معجزہ کاری ہر آزمائش سے گزرنے اور کلیے کی نفی کرنے پر قادر ہو سکتی ہے۔ مثال کے طور پر، برنارڈ شا ادبی نظریہ سازوں کو پریشان کرنے کے لئے، جو ادب میں مقصدیت کے عنصر کی تحقیر کرتے تھے، یہ کہا کرتا تھا کہ ادب میں مقصدیت کے سوا کچھ ہوتا ہی نہیں۔ اب برنارڈ شا کے مقاصد کو جو بھی نام دیا جائے اس کی ادبی اور تخلیقی بصیرت کی قدر و قیمت مسلم ہے۔ مارکسزم کے پیروؤں میں بھی ایسے نام مل جائیں گے جو اپنی نظریاتی وابستگی اور جانبداری کے باوجود ادب کی تاریخ میں اپنی جگہ محفوظ کر چکے ہیں۔ اعلیٰ تخلیقی صلاحیت فن کار کی عام شخصیت کو بعض اوقات بہت پیچھے چھوڑ دیتی ہے۔ یہ توانائی عطیہ ہوتی ہے تجربے کی شدت اور خلوص نیز فنی اظہار کی ہنر مندی کا۔ معینہ خارجی مقاصد کی پابندی کے ساتھ بھی، یہ صلاحیت ادب کو سیاسی یا سماجی دستاویز کے بجائے ادب بنانے کا گر جانتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ غیر ادبی مقاصد تخلیق کے آزادانہ عمل میں قدم قدم پر دشواریاں حائل کرتے ہیں۔ ان دشواریوں میں اس لئے اور اضافہ ہو جاتا ہے کہ سماجی اور اقتصادی نظریوں کی منطق تخلیقی اظہار کے بعض اساسی تقاضوں کو نہ

صرف یہ کہ یہ حرمت کرتی ہے۔ اس کی جہتیں بھی تخلیقی اظہار کی جہت سے متضاد اور مختلف ہوتی ہیں۔ ہر فن کی طرح ادب بھی اپنی تخلیق کے لئے کسی پروگرام یا نصب العین یا عقیدے کا محتاج نہیں ہوتا۔ انسانی تاریخ میں ادب کو بھی اس لئے وقیع نہیں سمجھا گیا کہ اس سے سیاسی یا سماجی یا تہذیبی معلومات حاصل کی جائیں، کیوں کہ ادب تاریخ کا حاشیہ نہیں۔ اس کی اہمیت اس وجہ سے ہے کہ یہ اپنے عہد کے حقائق اور انسانی وجود کے طلسم و تماشہ کو زمان و مکاں کی بساط سے اٹھا کر ایک پائدار اور ہمہ جہت حقیقت سے ہمکنار کرتا ہے۔ اسے ایک تخلیقی تجربہ بناتا ہے۔ لمحاتی صداقتوں کو دائمی صداقتوں کا پیکر عطا کرتا ہے۔ ایک ایسی انوکھی اور دشوار آگہی کا وسیلہ بن جاتا ہے جو مجرد فکر کی گرفت میں نہیں آتی۔ ادب ذاتی واقعات کو بھی ایک کائناتی رمزی صورت دیتا ہے اور مخصوص ثقافتی اور عصری پس منظر کو ایک دائمی تناظر کی حیثیت دیتا ہے۔ ادب صرف اس لئے اہم نہیں کہ وہ اپنے زمانے کے مواد کا ''استعمال'' کرتا ہے، بلکہ اس میں ہیئت کے کمال کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ اس کی معنی خیزی اس حقیقت میں مضمر ہے کہ ادب ہیئت میں مواد کو جذب کر کے ہیئت کو ہی مواد بنا دیتا ہے۔[2] والیری نے غلط نہیں کہا تھا کہ دوسروں کے لئے جو ہیئت ہے وہی میرے لئے مواد (مافیہ) ہے۔

لیکن ہر مذہبی نظریے کی طرح مارکسزم نے بھی حلال و حرام کی حدیں مقرر کر دیں۔ ادب میں اس کی حیثیت ایک شرعی دستور العمل کی ہو گئی۔ غلو پسند اشتراکی ادیب اس دستور العمل کی فرماں برداری میں فن کی اطاعت کے منکر ہوتے گئے۔ ایسے شعرا جنہوں نے مارکسزم کے احترام کے ساتھ ساتھ ادبی تقاضوں اور جمالیات کا بھی لحاظ رکھا۔ گرچہ انتہا پسند حلقوں میں معتوب بھی ہوئے لیکن ان کی اہمیت کا سبب یہی ٹھہرا کہ وہ نظریے کے ساتھ اپنی نظم سے بھی وفادار رہے۔ انہوں نے نظریے کو ایک بیرونی احکام کے بجائے ذاتی تجربے کے طور پر برتا اور اپنے حسی ارتکاز، فنی ہنرمندی اور تخلیقی بصیرت کے واسطے سے عقلی استدلال کی معروضیت کو بھی وجدانی تجربے کی سطح تک کھینچ لائے۔

جدیدیت سے اشتراکیت کا اختلاف فکری بھی ہے اور ادب کی جمالیات کا بھی۔ اشتراکیت نے اس اختلاف کو صرف سیاسی رنگ دے دیا، اور گرچہ اپنے جواز کی خاطر ایک افادی جمالیات اور انسانیت دوستی کا نظریہ بھی پیش کیا، لیکن اپنے مخصوص سیاسی اور سماجی تعصبات سے اسے آزادی نہ مل سکی۔ جدیدیت اسی لئے اشتراکی حقیقت نگاری کو فکری اعتبار سے نامکمل اور ادبی اصول و معیار کے سلسلے میں ناقص تصور کرتی ہے۔ اشتراکی ادیب ہر انسانی تجربے کو اپنے نظریاتی مقاصد کے آئینے میں دیکھتا اور اپنے تحفظات کو پیش نظر رکھتے ہوئے اس تجربے کو صحیح یا غلط اور حقیقی یا غیر حقیقی کہتا ہے۔ ہر انسانی عمل کو اپنے

آدرش کا تابع قرار دیتا ہے۔ ہر مقصد کو اپنے ذہنی مسلک سے مشروط کرنا چاہتا ہے۔ ہر انسانی اظہار کی مادی اور منطقی تشریح کرتا ہے۔ ''بورژوا'' ظلم کو موردِ الزام اور ''پرولتاری'' ظلم کو ہر الزام سے بری تصور کرتا ہے۔ وہ انسانی وجود کے بنیادی تناقضات اور اس کی خلقی مجبوریوں کو سمجھے بغیر، اس سے ایک سیدھی راہ اختیار کرنے کا مطالبہ کرتا ہے اور اس کے انفرادی نظامِ جذبات پر اس کے اجتماعی مقاصد اور عمل کی حکمرانی چاہتا ہے۔ وہ ادب کے سر ایسی ذمہ داریاں عاید کرنا چاہتا ہے جن کی ادائیگی کے لئے دوسرے وسائل موجود ہیں۔ وہ ادیب سے سیاسی قائد، سماجی مصلح اور اخلاقی رہنما کے رول کی توقع کرتا ہے اور اس کے فن کو بھی افادیت کی میزان پر تولتا ہے[3] افادیت کا تصور بھی اس کے نزدیک مخصوص مقاصد کے حصول تک محدود ہے۔ وہ انسانیت دوستی کو بھی اشتراکی انسان دوستی کا پابند سمجھتا ہے۔ وہ زندگی کی ہر نعمت کی طرح شعر و فن کو بھی عوام الناس کے لئے ارزاں کرنا چاہتا ہے اور زبان و بیان یا اظہار کی ایسی سطح کا تقاضہ کرتا ہے جو یکساں طور پر سب کے لئے قابلِ فہم ہو۔ یہ زاویہء نظر جیکوئس ماری تین کے الفاظ میں تخلیقی آگہی کی قدروں، فن کی اپنی دنیا کے وجود، حتیٰ کہ فنکار کے فنکار ہونے کی نفی کرتا ہے۔ ماری تین یہ اعتراف تو کرتا ہے کہ فن ایک گہرے اور پراسرار مفہوم میں انسانی معاشرے کی بہبودی کا سامان بھی رکھتا ہے، لیکن فن کے افادی تصور کی سب سے بڑی غلطی اس وقت ظاہر ہوتی جب بہبودی کو اسی کے مطابق کیا جاتا ہے[4] ایک مارکسی نقاد (ارنسٹ فشر) کے نزدیک فن کار سے اس مطالبے کا جواز یہ ہے ہر انسان (چنانچہ خود فن کار بھی) اپنے آپ سے کچھ زیادہ ہونا چاہتا ہے۔ وہ ایک مکمل انسان بننا چاہتا ہے۔ وہ فرد بن کر جینے پر قانع نہیں ہوتا اور اپنی شخصی زندگی کی جانبداریوں سے بے زار ہو کر ایک بھرپور زندگی کے حصول کی تمنا کرتا ہے، ایسی زندگی جو اسے ''انفرادیت کے حدود کی فریب کاری سے آزاد کر سکے اور ایک ایسے منظم اور منصفانہ معاشرے تک لے جائے، جو اپنے بامعنی ہونے کا احساس دلا سکتا ہو۔'' وہ اپنی ذات کے حصار میں خود کو ضائع نہیں کرنا چاہتا اور ''میں'' سے کچھ زیادہ بننا چاہتا ہے۔ اس تمنا کی تکمیل کا ذریعہ ان حقائق سے تطابق ہے جو اس کے وجود سے باہر لیکن اس کے لئے ناگزیر ہیں۔ اسی طرح اس کی انفرادیت ''سماجی'' بنتی ہے۔[5] فشر یہ بھی کہتا ہے کہ اگر انسان میں ایک فرد کی حیثیت سے آسودہ کام ہو جانے کی استعداد ہوتی تو وہ اپنی ذات کو ایک ''کل'' سمجھنے لگتا اور یہ سوچتا کہ وہ جو کچھ بن سکتا تھا بن چکا۔ اب شخصیت میں کسی اضافے کی گنجائش نہیں۔ لیکن تعمیر و اظہارِ ذات کی مسلسل جستجو یہ بتاتی ہے کہ فرد ناتمام ہے۔ اسی لئے، وہ کلیت کا حصول دوسروں کے تجربے سے اخذ و استفادے کے ذریعہ کرتا ہے اور اجتماعی تجربوں کو اپنی شخصیت میں آمیز کر کے انہیں ذاتی بنا لیتا ہے۔ فن ''کل'' میں ادغام کا وسیلہ ہے۔ تخلیقی عمل

اس امر کی شہادت دیتا ہے کہ انسان میں دوسروں کے تجربے قبول کرنے کی صلاحیت وہبی ہے۔ یہی جبر اسے بیرونی دنیا سے مطابقت پیدا کرنے پر اکساتا ہے۔ فشر اس میلان کو طبعاً رومانی کہتا ہے۔ لیکن اشتراکیت چونکہ ''رومانیت'' کو عیب سمجھتی ہے اس لئے فشر اس رومانیت کو بھی حقیقت ہی کی ایک شکل قرار دیتا ہے۔ فشر کا رویہ گرچہ نسبتاً متوازن ہے تاہم ایک منصوبہ بند معیار کے ڈھانچے میں فن کو سمونے کی کوشش اسے بعض تناقضات تک لے جاتی ہے اور کئی اہم سوالات کا کوئی جواب اس کے یہاں نہیں ملتا۔ مثلاً یہ بات واضح نہیں ہوتی کہ اجتماعی زندگی میں مکمل اور غیر مشروط آلودگی کے بعد انفرادیت کا کیا مفہوم باقی رہ جائے گا؟ جذباتی خودسری اور خودروی کا مسئلہ کیوں کر حل ہوگا؟ وجود کا مقصد اجتماعی تجربوں میں ادغام ہے یا ان کے حوالے سے اپنی انفرادیت کو ممیز کرنا؟ پھر سماجی سطح پر جو زندگی گزاری جاتی ہے وہ تخلیقی شخصیت کا اظہار کس طرح ہو سکتی ہے؟ سماجی آسودگی کے باوجود نفسیاتی الجھنوں کی نمود کے اسباب کیا ہیں؟ مشترکہ جدوجہد کی زندگی جس تعقل کی متقاضی ہوتی ہے، تخلیقی اظہار و عمل کے سلسلے میں وہ کس حد تک کارآمد ہو سکتا ہے۔ فن میں دوسروں سے مختلف نظر آنے کے جذبے کو تحریک عام سماجی زندگی سے ملتی ہے یا انا کے اثبات سے؟ ظاہر ہے کہ ان سوالات کا جواب مادی اور اقتصادی رشتے فراہم نہیں کرتے۔ فشر اس رومانیت کو حق بجانب سمجھتا ہے جو طبقاتی کشمکش سے وابستگی کے احساس کو شدید جذباتی وفور کے ساتھ نمایاں کر سکے اور اشتراکی معاشرے کے قیام پر منتج ہو، لیکن ہر ترقی پسند نقاد کی طرح وہ رومانیت کو مرض سمجھ کر ادب کا آزاد تصور رکھنے والوں سے اسے مخصوص بھی قرار دیتا ہے۔ وہ ایک طرف تو یہ کہتا ہے کہ بورژوا معاشرے میں حقیقت پسندی کے متوازی میلان کی شکل میں انحطاطی شعرا کی ''رومانیت'' ظہور پذیر ہوئی لیکن اسی کے ساتھ وہ بودلیر کو ایک ''عظیم حقیقت پسند'' شاعر بھی کہتا ہے جس نے بورژوا طبقے کی بے ہودہ افادیت پرستی اور بے جان مشاغل کے خلاف احتجاج کیا۔(6) اشتراکی ادیبوں کی اکثریت کا خیال ہے کہ بورژوا معاشرے کے ادیب فن کو جنس بازار بناتے ہیں اور سرمایہ داروں کی عیاشی کا سامان مہیا کرتے ہیں۔ لیکن فشر بودلیر کو اسی میلان کا مخالف سمجھتا ہے۔ پھر وہ یہ بھی کہتا ہے کہ بودلیر نے حقیقت سے مایوسی کے اظہار کے علاوہ بورژوا عیش پرستوں کو ناخوش کرنے اور ایک دہشت خیز حسن کے ذریعہ انہیں کچوکے لگانے کی مسرت بھی حاصل کی۔ اس نے دولت کے بازار کی جگہ ادب کے بازار کی شرائط کو ملحوظ رکھا۔ اشتراکیت احتجاج کی اس لے کو رومانی احتجاج سے تعبیر کرتی ہے کیوں کہ یہ کسی حقیقت کا راستہ نہیں دکھاتی۔ ظاہر ہے کہ حقیقت سے مراد اشتراکی معاشرے کا خواب اور اس کی تعبیر کی جدوجہد ہے۔ اس مقصد سے محرومی احتجاج کو تنہائی کے جذباتی اضطراب کا اظہار بنا دیتی ہے جسے ہیوگو

فریڈرخ نے ''پیش پا افتادگی کے سیلاب'' یعنی روزمرہ معمولات کے جبر سے فرار کا نام دیا تھا۔

عام سماجی سطح پر جو زندگی بسر کی جاتی ہے وہ بہر صورت ارضی رشتوں کی پابند ہوتی ہے۔ تخلیقی زندگی کے مسائل اور معاملات کے روابط اور انسلاکات مختلف ہوتے ہیں۔ جدیدیت زندگی کی حقیقت کو صرف مادی تناظر میں نہیں رکھتی۔ اشتراکیت کے نزدیک یہ تناظر ایک کلیہ ہے جس سے کسی صورت مفر ممکن نہیں، چنانچہ زندگی سے رشتے کی نوعیت سماجی ہو یا تخلیقی یہ جبر ناگزیر ہے۔ ہم وہ فاسٹ زندگی کی مجموعی اور وسیع تر حقیقت سے بے نیاز ہو کر فرد کی زندگی اور تجربوں کی عکاسی نہیں کر سکتا۔[7] فرد معاشرے کا اٹوٹ حصہ ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ انفرادیت کی تشکیل معاشرتی تسلط سے نجات کی صورت میں ممکن ہے یا معاشرتی ''کل'' میں اس جزو کے ضم ہو جانے کے بعد عشرت قطرہ اگر دریا میں فنا ہو جانا ہے تو قطرہ اس حصول عشرت کے بعد اپنی شناخت کا کون سا نشان باقی چھوڑے گا؟ تہذیبی روابط سے انکار زندگی کی ہمہ جہت حقیقت سے روگردانی ہے۔ تاہم اس فرق کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ ادب یا تخلیقی اظہار کے دوسرے شعبے ان روابط کے اس طرح پابند نہیں ہوتے جس طرح زندگی کے روزمرہ معمولات اور ضرورتیں۔ معاشی ڈھانچوں میں تبدیلی زندگی کے خارجی نظم ونسق پر اثر انداز ہوتی ہے اور بالواسطہ طور پر شخصیت کی اندرونی تہیں بھی اس سے متاثر ہوتی ہیں۔ لیکن تخلیقی اظہار و مزاج کی لے اس اجتماعی شور میں دب جاتی ہے اور اسی گمشدگی میں گم ہو جاتی ہے، یا ایک جمالیاتی تجربے کی شکل میں یہ ان رشتوں کے ساتھ ساتھ اپنا الگ، منفرد اور خود کار وجود بھی رکھتی ہے؟ مارکسی ادیبوں کو جو مسئلہ سب سے زیادہ الجھن میں ڈالتا ہے، یہی ہے۔ اسی لئے اس مسئلے پر بحث میں ان کے یہاں ایک مسلسل کشمکش اور تضاد کا احساس رونما ہوتا ہے۔ یہاں دو مارکسی نقادوں کی آرا کا موازنہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ دونوں مارکس کے حوالے سے دو مختلف السمت حقائق کو اپنی ادبی تصور کی اساس بناتے ہیں۔ سے گوروف کا خیال ہے کہ مارکس ہی نے اس بات پر زور دیا تھا کہ ''معاشی بنیادوں میں تبدیلی پورے تہذیبی ڈھانچے کو بدل دیتی ہے۔''[8] انسانی جذبے اور عمل کا ہر شعبہ اس تبدیلی کی زد میں آتا ہے۔ ایک نیا زاویہ نظر اسی تبدیلی کے نتیجے میں سامنے آتا ہے۔ ایک نیا طبقاتی شعور جنم لیتا ہے۔ ایک نئی ثقافت کی داغ بیل پڑتی ہے۔ پرانے جمالیاتی نظام کی جگہ ایک نیا جمالیاتی نظام لے لیتا ہے اور قدروں کی نئی تعیین کا آغاز ہوتا ہے۔ ادبی تصورات بدلتے ہیں۔ نئی روایتوں کا چلن عام ہوتا ہے۔ نئے افکار نمو پذیر ہوتے ہیں۔ سے گوروف یہ بھی کہتا ہے کہ انسانی شعور گرچہ بنیادی سطح پر ہونے والی تبدیلیوں کو منعکس کرتا ہے، لیکن چونکہ ان تبدیلیوں کی تصویر ہمیشہ معتبر نہیں ہوتی، اس لئے معاشی انقلاب کا اظہار فن اور ادب کی بگڑی ہوئی

صورتوں میں ہوتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مارکس نے یونانی فن کو اس کے مخصوص سماجی ارتقا کے بعض پہلوؤں سے وابستہ قرار دیا تھا اور کہا تھا کہ یونانی فن اپنے مخصوص سماجی حالات کا براہ راست نتیجہ ہے۔[9] لیکن مارکس نے اس اصول کو کلیہ نہیں بنایا۔ چنانچہ ایک دوسرے مارکسی نقاد نے مارکس ہی کے حوالے سے اس حقیقت پر زور دیا ہے کہ فن کا ارتقا بھی براہ راست خطوط پر نہیں ہوتا۔ نہ فن لازمی طور پر سماجی تبدیلیوں سے مربوط ہوتا ہے۔ اس نے مارکس کا یہ اقتباس بھی نقل کیا ہے کہ ''فن کا ارتقا سماجی ارتقا سے ہمیشہ ہم آہنگ نہیں ہوتا، نہ ہی معاشی تبدیلیاں فن کے ارتقا پر حتماً اثر انداز ہوتی ہیں''(10) فن کا عمل انفرادی ہوتا ہے۔ یہی انفرادیت اسے بیرونی دنیا کے عکس محض کی سطح سے اٹھا کر ذاتی تجربے کی بلندی تک لے جاتی ہے۔ فکر کے فطری تناقض کا اصل سبب یہی ہے کہ وہ فن کو خود مختار اور آزاد حیثیت دینے پر مائل ہوتا ہے۔ لیکن دوسرے ہی لمحے میں نظریاتی قیود اسے سماجی اور اجتماعی حقیقت کے اثبات پر مجبور کرتی ہیں، چنانچہ ادبی معیاروں کی گفتگو انجام کار سیاسی اور اقتصادی مسائل میں الجھ جاتی ہے۔ یے گوروف نے اپنے مضمون میں اینگلز کا یہ قول بھی نقل کیا ہے کہ ''جدلیاتی فلسفے کے نزدیک کوئی بھی حقیقت آخری، مطلق اور مقدس نہیں ہے بجز خوب سے خوب تر کی لازوال جستجو کی۔'' وہ اس حقیقت کو بھی تسلیم کرتا ہے کہ ''فن کا سفر ہمیشہ انجانی دنیاؤں میں ہوتا ہے اور ہر فن کار ان دنیاؤں تک پہنچنے کا راستہ خود منتخب کرتا ہے اور ایسے شہ پارے تخلیق کرتا ہے جو دوسروں سے مختلف ہی نہیں، دوسروں کے لئے ناقابل نقل بھی ہوتے ہیں۔'' لیکن فنکار کے راستے کو بالآخر ہر مارکسی نقاد اشتراکیت کی منزل سے مربوط کر دیتا ہے۔ ادب میں ترقی پسندی کا تصور مارکسی ادیبوں کی نظریاتی وابستگی کے باعث اسی وجہ سے ان لوگوں کے لئے زیادہ دور تک قابل قبول نہیں ہو سکا جو اشتراکیت کے سیاسی اور اقتصادی تصور میں محکم یقین نہیں رکھتے تھے۔ ہندوستان میں ترقی پسندوں نے اپنے حلقے کو وسیع کرنے کے لئے گرچہ اشتراکیت سے وابستگی کی شرط بھی ضروری نہیں قرار دی۔ پھر بھی ان کے ادبی معیار و افکار جس ذہنی فضا سے علاقہ رکھتے ہیں اس کا خاکہ اشتراکیت ہی نے تیار کیا ہے۔ اس سلسلے میں کسی قیاس اور اندازے کی ضرورت نہیں۔ مارکسی ادیبوں کی ایک خاصی بڑی تعداد نے ہندوستان سے باہر اپنے مسلک سے وابستگی کا اظہار کیا ہے اور اس وابستگی کو کم و بیش ایک لازمے کی حیثیت دی ہے۔ حسب ذیل مثالیں اس امر کی شہادت کے لئے کافی ہوں گی:

1۔ سوشلسٹ آرٹ کا اہم ترین کارنامہ ایک نئی قسم کے فنکار کی تخلیق، اس کی نشوونما اور ارتقا ہے۔ ایسا فنکار جو کمیونسٹ نظریہ رکھتا ہو اور جو لینن کے طرف دار ادب (Partisan Literature) کے تصور کی مکمل حمایت کرتا ہو(11) الکزنڈر دمشقن : سوویت آرٹ کی

انسانیت پرستی، بحوالہ Art And Society ص 120)

2۔ (انسان دوست ادیب کے لئے) ایک اہم مسئلہ یہ ہے کہ وہ ایک منظم اور ہمہ گیر شخصیت کی تشکیل کرے۔ ایسی شخصیت جو کمیونزم کی صفات رکھتی ہے۔ (حوالہ ایضاً۔ص 13)

3۔ ہم اس بات سے انکار نہیں کرتے کہ فنی تخلیق کا عمل پوری طرح منفرد اور انوکھا ہوتا ہے لیکن یہ انوکھا اسلوب ایک مخصوص دنیوی رویے اور یکساں سماجی مقصد اور ذمہ داری کا احساس رکھنے والے فنکاروں میں زندگی کی فنکارانہ عکاسی کے عام اصولوں کی نفی نہیں کرتا۔ (وی۔ کدین: سوشلسٹ حقیقت نگاری کی اصلیت، حوالہ ایضاً۔ص 64)

4۔ سوشلسٹ آرٹ کی سیاسی جہت، اس کی پارٹی اسپرٹ کلیتاً بے نقاب ہے، کیوں کہ اپنے اوّلین دور سے اس آرٹ نے عوام کی زندگی اور مقدر سے خود کو وابستہ کر رکھا ہے اور معقول طور پر ثابت کیا ہے کہ عوام اور کمیونسٹ خیالات میں تعلق کس درجہ اہم اور مفید ہے۔ (حوالہ ایضاً، ص 27)

5۔ آزادیٔ اظہار کا ماتم کرنے والے جو بات سمجھ نہیں پاتے یہ ہے کہ سوویت فن کار زندگی کو جس شکل میں دیکھتا ہے، وہ کمیونسٹ ریاست کی حقیقت پسندانہ زندگی ہے۔ ایک ایسی ریاست میں فن کو فرار کے طور پر قبول کرنا ناممکن ہے جہاں عوام کے لئے کوئی ایسی حقیقت ہی نہ ہو جس سے فرار کی ضرورت محسوس کی جائے (فارس ہاگنن بحوالہ کولی کووا: اشتراکی حقیقت نگاری اور سماجی حقیقت۔ حوالہ ایضاً، ص 43)

6۔ سوشلسٹ جمالیات مجموعی طور پر کمیونسٹ نصب العین کا ایک عضوی حصہ ہے۔
(لارمن: سوویت معاشرہ اور جمالیاتی نصب العین، حوالہ ایضاً، ص 45)

7۔ سوشلسٹ آرٹ کمیونسٹ نصب العین سے روشنی حاصل کرتا ہے۔ (حوالہ ایضاً۔ص: 52)

8۔ اعلیٰ تخلیق بڑی حد تک فنکار کے نظریاتی موقف پر منحصر ہوتی ہے۔
فن کی تاریخ سے یہ بات واضح کر دی ہے کہ صحیح معنوں میں اہم فنی کارنامے وہی لوگ انجام دے سکتے ہیں جو صرف صاحب استعداد ہی نہیں ایک ترقی پسندانہ دنیوی نظریہ بھی رکھتے ہیں۔
(گرموف: دنیوی رویہ اور فنی جدت پسندی۔ حوالہ ایضاً ص 121)

9۔ گذشتہ نصف صدی میں سوویت نظام میں جمالیات کی تعلیم کا ارتقا کمیونسٹ پارٹی کے لائق سیاسی مقاصد کو فروغ دینے کی مثال پیش کرتا ہے۔ (وی راز وم نی: جمالیات کی تعلیم کی سماجی

ضرورت کے بارے میں، حوالہ ایضاً ص215)

10۔ نئی کمیونسٹ ثقافت کا اپنا طریق کار ہے اور اپنا مخصوص جمالیاتی نصب العین۔ یہ ماضی کی فنی ثقافتوں کی طرح خود بخود رونما نہیں ہوئی بلکہ اسے شعوری طور پر چند مخصوص اصولوں کے مطابق پیدا کیا گیا۔ (بے ۔ ورونف: فنون کا ترقی پذیر تاریخی ارتقا، حوالہ ایضاً ص 305)

11۔ اور وہ لوگ جو صلاحیت کی واقعی قدر کرتے ہیں اور کمیونزم کی تعمیر میں ادب اور فنون کے حقیقی رول کو سمجھنا چاہتے ہیں انہیں سوویت معاشرے کی ابتدائی منزلوں میں ادبی دریافتوں کا گہرا مطالعہ کرنا چاہئے۔ یہ دریافتیں اشتراکی حقیقت نگاری اور کمیونسٹ پارٹی اور عوام سے وابستگی کے اصول کے اطلاق کے بعد سامنے آئیں۔ (الکسی میتچنکو: سوویت ادب کے بنیادی اصول، حوالہ Problems of Modern Aesthetics, Moscow, 1969, P.41

12۔ حقیقت پسندی اور جدت پرستی (جدیدیت) کے مابین ایک تلخ نظریاتی اور جمالیاتی کشمکش ہمیشہ سے جاری رہی ہے۔ یہ دو قطعی متضاد دنیوی رویوں، فنی طریق کار اور زندگی کی طرف دو متضاد زاویہ ہائے نظر کی باہمی کشمکش ہے۔ عوامی خدمت اور عوام اور تاریخ اور ترقی کی طرف ذمہ داری کا نصب العین زندگی سے فرار اور فن کی جانب ایک انفرادیت زدہ مزاجی اور داخلی رویے کے تصور سے ہمیشہ نبرد آزما رہتا ہے۔ یہ اس فن کی جو عوام کی انقلابی تمناؤں اور ترقی پسندانہ خواہشوں کا اظہار کرتا ہے اور جس کی جڑیں عوام میں پھیلی ہوئی ہیں (اور سوویت حقیقت پسندی کے ضمن میں عوام اور کمیونسٹ پارٹی دونوں میں پھیلی ہوئی ہیں) اور اس فن کی باہمی آویزش ہے جس کی اساس اظہار ذات ہے اور جو زیادہ سے زیادہ داخلی ہوتا جا رہا ہے۔
(احمد زوشتس: حقیقت پسندی اور جدت پرستی (جدیدیت) حوالہ ایضاً ص36/62

13۔ سوشلسٹ حقیقت پسندی کا مقصد عوام کو زیادہ لائق، زیادہ ستھرا اور آج وہ جیسے ہیں اس سے بہتر بننے میں مدد دینا ہے۔ ہمارے ملک (روس) میں اس نے عوام کو کل کے اشتراکی سماج کے لئے تربیت دینے کا کام پہلے ہی سے شروع کر دیا ہے۔ (حوالہ ایضاً ص205)

ان بیانات کی روشنی میں اس حقیقت میں شبہے کی کوئی گنجائش نہیں رہ جاتی کہ ادب میں ترقی پسندی کی روایت پر اشتراکیت کے سیاسی اور سماجی اور اقتصادی تصور کی گرفت بہت سخت ہے۔ اس ادعائیت اور شریعت زدگی نے ترقی پسندی کے ادبی اور جمالیاتی نظام کو اتنا محدود کر دیا کہ غیر اشتراکی

ادیبوں کی شمولیت اس دائرے میں تقریباً ناممکن ہوگئی۔ جدیدیت چونکہ ہر نظریے کی اطاعت سے انکار کرتی ہے اور ادبی معیاروں کی تعیین میں کسی غیر ادبی تصور سے کام لینے پر آمادہ نہیں ہوتی، اس لئے ترقی پسندی سے اس کا اختلاف اور فاصلہ بہت واضح ہے۔ ترقی پسندی نئی ہو یا پرانی، اسے نظریے سے نجات نہیں ملتی۔ جدیدیت تشخص اور نجات کے تمام اجتماعی وسائل کو رد کرتی ہے۔ اردو میں ترقی پسند تحریک کے مفسروں نے ادب سے رشتہ استوار کرنے کے لئے ترقی پسندی کو اشتراکیت کے بجائے ایک نئی انسان دوستی کے زائیدہ تخلیقی میلان کے طور پر پیش کیا۔ چنانچہ ہندوستان میں ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس (اپریل 1936 لکھنؤ) میں مولانا حسرت موہانی کی تقریر کے ان الفاظ پر کہ:

> ہمارے ادب کو قومی آزادی کی تحریک کی ترجمانی کرنا چاہئے۔ اسے سامراجیوں اور ظلم کرنے والے امیروں کی مخالفت کرنا چاہئے۔ اسے مزدوروں اور کسانوں اور تمام مظلوم انسانوں کی طرف داری اور حمایت کرنا چاہئے۔ اس میں عوام کے دکھ سکھ، ان کی بہترین خواہشوں اور تمناؤں کا اس طرح اظہار کرنا چاہئے جس سے ان کی انقلابی قوت میں اضافہ ہو اور وہ متحد اور منظم ہو کر اپنی انقلابی جدوجہد کو کامیاب بنا سکیں محض ترقی پسندی کافی نہیں ہے۔ جدید ادب کو سوشلزم بلکہ کمیونزم کی بھی تلقین کرنا چاہئے۔ اسے انقلابی ہونا چاہئے۔ (12)

______ تبصرہ کرتے ہوئے سجاد ظہیر نے یہ وضاحت ضروری سمجھی کہ "ترقی پسند ادبی تحریک میں سوشلسٹ یا کمیونسٹ ہی نہیں بلکہ مختلف عقائد کے لوگوں کے لئے جگہ تھی۔ انجمن ان سے وطنی آزادی اور جمہوریت میں یقین رکھنے کا مطالبہ کرتی تھی، اشتراکیت میں نہیں۔ مولانا اس معاملے میں انتہا پسند تھے۔ ان کے نزدیک ایک ترقی پسند کے لئے اشتراکی ہونا ضروری تھا۔ ہمارے لئے یہ ضروری نہیں تھا۔"(13) تحریک کے ابتدائی دور کا ذکر کرتے ہوئے سجاد ظہیر نے انسان دوستی، مساوات اور وطنی آزادی کے ایک عام تصور سے ترقی پسند ادیبوں کی وابستگی کا ذکر تو کیا ہے، لیکن یہ بھی کہا ہے کہ ان سے اشتراکیت کے سماجی یا سیاسی نظریے میں یقین کا مطالبہ انجمن نے نہیں کیا تھا۔ لکھتے ہیں:

> جب ہم نے ترقی پسند ادبی تحریک کی تنظیم کی جانب قدم اٹھایا تو چند باتیں خصوصیت کے ساتھ ہمارے سامنے تھیں، پہلی تو یہ کہ ترقی پسند ادبی تحریک کا رخ ملک کے عوام کی جانب، مزدوروں، کسانوں اور درمیانے طبقے کی جانب ہونا

چاہئے۔ ان کو لوٹنے والوں اور ان پر ظلم کرنے والوں کی مخالفت کرنا، اپنی ادبی کاوش سے عوام میں شعور حس، حرکت، جوش، عمل اور اتحاد پیدا کرنا اور تمام ان آثار اور رجحانات کی مخالفت کرنا جو جمود، رجعت، پست ہمتی پیدا کرتے ہیں، ہمارا اولین فرض ٹھہرا۔ اس سے پھر دوسری بات نکلتی تھی۔ وہ یہ تھی کہ یہ سب کچھ اسی صورت میں ممکن تھا جب ہم شعوری طور پر اپنے وطن کی آزادی کی جدوجہد اور وطن کے عوام کی اپنی حالت کو سدھارنے کی تحریکوں میں حصہ لیں، صرف دور کے تماشائی نہ ہوں بلکہ حتی المقدور اور اپنی صلاحیتوں کے مطابق آزادی کی فوج کے سپاہی بنیں۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ ادیب لازمی طور پر سیاسی کارکن بھی بنیں۔ لیکن اس کے یہ معنی ضرور ہیں کہ وہ سیاست سے کنارہ کش بھی نہیں ہو سکتے۔ ترقی پسند ادیب کے دماغ میں نوع انسانی سے اُنس اور گہری ہمدردی ہونا ضروری ہے۔ بغیر آزادی خواہی اور جمہوریت پسندی کے ترقی پسند ادیب ہونا ممکن نہیں۔ (14)

یعنی ترقی پسندی ادیب کو سماجی ذمہ داریوں کا احساس تو دلاتی تھی، اسے کسی سیاسی نظریے کا آلۂ کار بننے پر مجبور نہیں کرتی تھی۔ یہ صورت حال کم و بیش ویسی ہی ہے جس کا ذکر پہلے باب میں انجمن پنجاب کے مقاصد کے ضمن میں آ چکا ہے۔ بظاہر انجمن پنجاب کے مناظمے '' جدید اُردو شاعری '' کا حرفِ آغاز تھے لیکن ان کی تہہ میں انگریزوں کے سیاسی منصوبوں اور اغراض کا نقش بھی چھپا ہوا تھا۔ ترقی پسند ادیبوں نے بھی انجمن کے منشور میں اشتراکیت کے سیاسی نظریے کی اشاعت کا فرض اپنے حلقے پر عاید نہیں کیا تھا اور جمہوریت، انسان دوستی نیز قومی اور وطنی مسائل کے نام پر مختلف سیاسی اور سماجی نظریوں سے تعلق رکھنے والے دانشوروں اور ادیبوں کو ایک محاذ پر یکجا کرنے کی سعی کی تھی، لیکن ترقی پسند تحریک کے مقاصد رفتہ رفتہ واضح ہوتے گئے اور اس کا دروازہ غیر اشتراکی ادیبوں پر بند ہوتا گیا۔ یوں تحریک کے زوال کے بعد بھی اس کی تجدید اور تعمیر نو کی کوششیں جب جب کی گئیں اشتراکیت سے اس کی لاتعلقی پر زور دیا جاتا رہا۔ انجمن ترقی پسند مصنفین، آندھرا پردیش کی افتتاحی تقریب، منعقدہ 11 جولائی 1970 . میں بھی کل ہند انجمن کے جنرل سیکریٹری کی حیثیت سے تقریر کرتے ہوئے سجاد ظہیر نے یہ اعلان کیا کہ

''میں کمیونسٹ پارٹی سے تعلق رکھتا ہوں لیکن اس بات کو کسی صورت پسند نہیں کر سکتا کہ انجمن پر کمیونسٹ پارٹی حاوی ہو جائے، چونکہ ادب کا مقام

سیاست سے بالاتر ہے۔ ادب کا تعلق اجتماعی زندگی ہی سے نہیں ہے بلکہ یہ فرد کے داخلی جذبات سے گہرا لگاؤ رکھتا ہے۔"(15)

واقعہ یہ ہے کہ ادب کسی سیاسی نظریے سے کلیتہً ہم آہنگ ہونے کے بعد نہ صرف یہ کہ اپنے منصب سے دور ہو جاتا ہے، اس کی اپیل کی بنیادیں بھی فنی اور تخلیقی نہیں رہ جاتیں۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کے ترجمانوں کو اس خوف سے کبھی بھی آزادی نہیں مل سکی کہ سیاست سے ادب کا بے حجاب انسلاک انہیں ادب کے دائرے سے الگ کر دے گا۔ روس میں چونکہ کمیونسٹ پارٹی حکومت کے نظم و نسق کی مالک ہے اس لئے روسی ادیبوں نے چاروناچار وہی موقف اختیار کیا جو ان کی حکومت کا ہے۔ روس میں ادیب اقتدار کا حصہ بننے پر مجبور ہیں۔ ہندوستان میں ترقی پسند تحریک نے یہاں کے مخصوص سماجی اور تہذیبی حالات کے تحت خود کو اس اقتدار کا ترجمان بنانے سے گریز کیا۔ لیکن جن مقاصد اور معیاروں کی اشاعت ترقی پسند مصنفوں نے کی ان کا سرچشمہ اشتراکیت ہی کا سیاسی اور سماجی نظریہ ہے۔ ترقی پسند مصنفین نے اشتراکیت کو صرف ایک ذہنی میلان یا فلسفے کے طور پر قبول کرنا کافی نہیں سمجھا۔ انہوں نے اشتراکیت کے مخصوص طریقہء کار، اس کے سیاسی اور مادی منصوبوں کی تکمیل میں بھی بالواسطہ طور پر ادب سے کام لینے کی کوشش کی۔ اس والہانہ شیفتگی کا نتیجہ یہ ہوا کہ اشتراکی حقیقت نگاری نے گرچہ ایک نئے مذاق کی ترویج کے لئے بھی فضا پیدا کی، لیکن جیسے جیسے وقت گزرتا گیا ترقی پسند ادیبوں کے یہاں ادب کے تخلیقی پہلوؤں کی جانب سے بے التفاتی بھی بڑھتی گئی اور ترقی پسندی ایک نوع کی مذہبیت میں تبدیلی ہوتی گئی جہاں انکار و اقرار کی حدیں بہت واضح تھیں۔ شاعری میں اس کا اثاثہ صرف "خیالات" تک محدود ہوتا گیا۔ سیاسی یا مذہبی نظریوں کی طرح ترقی پسندی نے بھی اپنے اثبات کے لئے ہر متوازی میلان کی نفی ضروری سمجھی، اور جدیدیت میں بھی اسے ایک نئے ذہن اور ادبی میلان کے بجائے محض ایک مخالف "نظریے" کا عکس دکھائی دیا۔ ترقی پسندوں نے نئی شاعری کے بدلتے ہوئے لسانی مزاج، لہجے اور صوتی نظام میں جدیدیت کے عالمگیر تخلیقی رویوں کا سراغ لگانے کے بجائے اسے اپنی مقصدی شاعری کے خلاف ادب میں "بے مقصدیت" کے نام پر ایک سوچے سمجھے مقصد اور سازش سے تعبیر کیا، چنانچہ جدیدیت اور ترقی پسندی کی بحث ادب اور جمالیات کے دائرے سے الگ ہو کر نظریات اور خیالات کی پیکار تک پہنچ گئی۔

انسانی فکر کی ہر فعلیت میں کسی نہ کسی رویے کی حیثیت اساسی ہوتی ہے۔ ادبی معیار اور قدریں بھی انسان کے اساسی رویے سے دامن نہیں بچاسکتیں۔ لیکن ادب میں اگر وہ رویہ تخلیقی عمل میں آمیز

ہونے کے بعد ایک جمالیاتی قدر نہیں بنتا تو اس کی نوعیت ادبی اظہار میں ایک اجنبی حقیقت کی سی رہے
گی۔ ترقی پسندوں نے مارکس، اینگلز اور دوسرے مارکسی دانشوروں سے اخذ و استفادے میں اس امتیاز کو
ملحوظ نہیں رکھا جو خود مارکس اور اینگلز نے ادب کے سلسلے میں روا رکھا تھا اور اپنے سیاسی نیز سماجی
معتقدات اور ادب کے مابین ایک حد فاصل قائم رکھی تھی۔ نتیجۃً ان کے یہاں وہ شدت پیدا ہو گئی جس
سے خود مارکس اور اینگلز آزاد نہ تھے۔ اس سلسلے میں قصور صرف ہندوستانی ترقی پسندوں کا نہیں فی الواقع
روس کے مارکسی نقادوں اور دوسرے ممالک کے مارکسی ادیبوں نے نظریہ پرستی کی ایک منظم روایت کی
پرورش کی تھی جسے اردو میں ترقی پسند ادیبوں اور نقادوں نے مزید راسخ العقیدگی کے ساتھ عام کیا۔ مثال
کے طور پر چیچی نوف کو دیکھئے۔ (اردو کے ترقی پسند ادیبوں نے مارکسی جمالیات کے تصور کی وضاحت
میں چیچی نوف کے حوالے جا بجا دیے ہیں) خود روس میں اسے ادبی نقاد کا درجہ بہت بعد میں ملا۔ پلیخانوف
نے اپنی ادبی سرگرمیوں کا آغاز انیسویں صدی کی آٹھویں دہائی میں عوام دوست (Nardonik)
ادیبوں کے نظریے کی تنقید سے کیا تھا۔ اس نے اسپنسکی اور عوام دوست نظریے کے دوسرے متبعین کی اس
بات پر مذمت کی کہ وہ اگرچہ روس کی نجی زندگی کو اپنا موضوع بناتے ہیں لیکن اپنے "سیاسی نصب العین" کی
خدمت و تبلیغ سے بچتے، دراصل اس کی تردید کے مرتکب ہوتے ہیں کیوں کہ وہ محنت کش طبقے کے حقیقی
مقصد کی وضاحت نہیں کرتے محض ان کے مصائب اور محرومیوں کی عکاسی پر اکتفا کرتے ہیں۔ پلیخانوف
پہلا روسی تھا جس نے فن کے آغاز اور جمالیات کے مسائل کو مارکسزم کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی فلسفے
کے تناظر میں دیکھا اور مارکسی ادیبوں کے نزدیک سائنسی تنقید کے اولین نمونے پیش کئے۔ اپنے پیش
روؤں میں اس نے چرنی شیفسکی، بلنسکی اور دوبرولیوف کی انقلابی اور جمہوری روایت، ان کی مادیت
اور ادب کے سماجی رول پر ان کی توجہ کو تحسین کی نظر سے دیکھا۔ لیکن یہ شکایت بھی کی کہ "ان لوگوں نے
تاریخ کی قوتوں کو جو ایک نئے معاشرتی نظام کی تعمیر میں منہمک ہیں، نظر انداز کر دیا ہے۔" وہ یہ تو بتاتے
ہیں کہ کیا ہے۔" لیکن اس سے لاتعلق ہیں کہ کیا "ہونا چاہئے"(16) پلیخانوف ادب کو فی نفسہٖ مقصد سمجھنے
کے بجائے مارکسزم کے معینہ مقاصد کا تابع دیکھنا چاہتا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ انسان صرف اس حقیقت کا
متلاشی ہوتا ہے جو اس کے لئے "کارآمد" ہو اور کارآمد صرف وہ شے ہو سکتی ہے جس کی بنیاد مادی ہو۔
مادی اسباب کی فراہمی اسی صورت میں ممکن ہے جب ایک طے شدہ نصب العین کے ساتھ ان کے لئے
جدوجہد کی جائے۔ اسی لئے پلیخانوف ادب میں نظریے کے عمل کو ناگزیر کہتا ہے اور چونکہ کسی بھی نظریے
کی کامیابی کے لئے انفرادی استعداد کافی نہیں ہو سکتی اس لئے ایک اجتماعی سرگرمی کو ضروری قرار دیتا ہے،

خواہ وہ ادبی اظہار کی شکل میں کیوں نہ ہو، لکھتا ہے:

> میں یہ کہہ چکا ہوں کہ نظریاتی مواد سے بالکل عاری فن پارے کی قسم کی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ اس میں یہ اضافہ بھی میں نے کیا تھا کہ ہر خیال ایک فن پارے کی بنیاد تعمیر کرنے کا اہل نہیں ہوتا۔ صرف وہی خیالات جو انسانوں میں اشتراک کو فروغ دے سکیں، فنکار کو صحیح فیضان عطا کرتے ہیں اور انسانوں کے اشتراک کی ممکنہ حدیں طے ہو چکی ہیں، فنکار کے ذریعہ نہیں بلکہ ثقافت کی اس سطح کے ذریعہ جس تک فنکار کا معاشرہ پہنچ چکا ہے۔
>
> اور انسان کے لئے یہ بات اچھی نہیں کہ وہ اکیلا رہے۔ فن میں [illegible] کے اختراع کرنے والے اس سے مطمئن نہیں ہوتے۔ جو کچھ ان کے پیش روؤں نے تخلیق کیا ہے اس میں کوئی نقصان نہیں، اس سے بڑھ کے نئی چیز کی تلاش ہی ترقی کا ذریعہ ہوتی ہے۔ لیکن ہر کوئی جو کسی نئی شے کا جویا ہوتا ہے اسے پانے میں کامیاب نہیں ہو جاتا۔ ہمیں یہ جاننے کی بھی ضرورت ہوتی ہے کہ کس سمت میں تلاش کی جائے۔ وہ جو سماجی زندگی کی تحریکوں کی جانب سے آنکھیں بند رکھتا ہے، جو کسی حقیقت کو نہیں جانتا بجز اپنی "انا" یا انفرادیت کے، وہ چاہے جتنی تلاش کرے نئی لغویات کے سوا کوئی بھی نئی شے اس کے ہاتھ نہ لگے گی۔ انسان کے لئے یہ بات اچھی نہیں کہ وہ اکیلا رہے۔ (17)

یہاں اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ پلیخانوف نے تخلیقی عمل کو بھی انفرادی یا تنہائی کے عمل کی جگہ اجتماعی سرگرمیوں سے مربوط کرنے پر زور دیا ہے اور اس کے تصور کی بنیاد اس عقیدے پر قائم ہے کہ مقصد تخلیقی اظہار کا حصہ نہیں، بلکہ اس سے باہر ہے۔ اس لئے "فن برائے فن" کے اصل الاصول کو سمجھنے میں وہ اس عام غلط فہمی کا شکار ہوتا ہے کہ فن کو بجائے خود مقصد سمجھنا مقصد کے تصور سے ہی انکار ہے۔ ہر مارکسی نقاد کی طرح پلیخانوف بھی "فن برائے فن" کے نعرے والے "نظریے" کو "نظریہ" سمجھتا ہے اور اسے بورژوا زوال پرستی کی علامت قرار دیتا ہے یعنی فن کی بحث بالآخر پرولتاری اور بورژوا سیاست کی کشمکش میں الجھ جاتی ہے۔

اس سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ موجودہ (انیسویں صدی کے)

> سماجی حالات میں فن برائے فن کا تصور ہمیشہ میٹھے پھل پیدا نہیں کرتا۔ انتہائی انفرادیت پسندی بورژوا زوال کے عہد میں فنکار کو تخلیقی فیضان کے تمام سرچشموں سے دور کر دیتی ہے۔ یہ اسے یہاں معاشرے میں جو کچھ ہو رہا ہے اس حقیقت سے قطعی بے خبر کر دیتی ہے اور اسے ذاتی اور کھوکھلے تجربوں اور مریضانہ اختراعات خیالی کی بنجر ذہنی مشغولیت کا قصوروار بناتا ہے۔ اس کے نتائج آخرکار یہی نہیں ہوتے کہ وہ حسن کی کسی قسم (مظہر) سے کسی طرح کا تعلق نہیں رکھ پاتا بلکہ اس سے ایک ایسی واضح ہمہ جہتی بھی مرتب ہوتی ہے جس کی مدافعت علم کے جینی نظریے کے سوفسطائی (پرفریب) توڑ مروڑ کے ذریعے کی جا سکتی ہے۔ (18)

انفرادیت کی طرف میلان میں شدت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب بیرونی دنیا سے معاملات کا تجربہ کسی کی روحانی آسودگی اور ترقی کے احساس کو ختم کر دیتا ہے۔ تجربے کھوکھلے ہوں تو مایوسی اور بے چارگی کے احساس میں شدت کا سوال ہی نہیں اٹھتا اور زر و پیش کے حالات خوشگوار ہوں تو خودنگری کو زیادہ راہ مل ہی نہیں سکتی۔ پھر اختراعات خیالی "بنجر" ذہنی مشغولیت کا نتیجہ کیوں کر ہو سکتی ہیں؟ پلیخانوف کی نظریہ پرستی نے آزادیٔ فکر کے راستے اس پر بند کر دیے اور اپنے نظریے کی رجائیت کے پیش نظر اسے تلخ حقائق کی بجائے سماجی منفیت زدگی کے مریضانہ عمل کا اظہار دکھائی دی۔ اس نے اپنے سیاسی نظریے کو گرچہ ادبی معیاروں سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے لیکن مقصدیت کے تسلط نے اس کے ادبی تصور میں بھی سیاسی نظریے کی قطعیت پیدا کر دی۔ دوسرے سیاسی اور سماجی نظریوں کی بہ نسبت اشتراکیت کی گرفت یوں بھی اپنے متبعین پر زیادہ سخت رہی ہے اور اشتراکی ریاستوں میں ادب پر احتساب بھی دراصل سیاسی اور سماجی فکر کی سختی کا حصہ ہے۔ مارکس اور اینگلز نے 1848ء میں کمیونسٹ پارٹی کا جو منشور مرتب کیا تھا اس کا اختتام ان الفاظ پر ہوا تھا کہ "کمیونسٹ اپنے نظریات اور مقاصد کو چھپانا اہانت آمیز تصور کرتے ہیں۔ وہ صاف صاف اس بات کا اعلان کرتے ہیں کہ ان کے مقاصد تمام موجودہ سماجی حالات کو طاقت کے ذریعے ختم کر کے ہی حاصل کیے جا سکتے ہیں۔ حکمراں طبقوں کو کمیونسٹ انقلاب کے سامنے کپکپانے دو۔ پرولتاریوں کو کچھ کھونا نہیں ہے بجز اپنی زنجیروں کے۔ انہیں ایک دنیا کو فتح کرنا ہے۔" (19)

مارکس اور اینگلز نے اس منشور میں اشتراکیت کے نظریات اور مقاصد کی اشاعت و حصول کے لئے ایک عوامی انقلاب کی بشارت تو دی ہے لیکن اس انقلاب کا آلۂ کار ادب کو بنانے کا مشورہ نہیں دیا ہے۔ اشتراکیت کے ادبی مفکروں نے ادب کی باگ ڈور بھی سیاسی اور سماجی مصلحوں کے سپرد کر دی۔

مارکس اور اینگلز نے کمیونسٹ پارٹی کے منشور کی شکل میں سماج کا جو خواب نامہ پیش کیا تھا اس کی نیک اندیشی اور برگزیدگی سے انکار نہیں لیکن کسی مخصوص سیاسی اور سماجی نصب العین کے لئے جدوجہد تخلیقی اظہار کی مرہون منت نہیں ہوتی۔ نظریات کی تبلیغ کے لئے جس وضاحت اور استدلال کی ضرورت ہوتی ہے اس کا مطالبہ ادب سے کیا جائے تو نتیجہ یہی ہوگا کہ ادبی صیغۂ اظہار اور کاروباری اظہار کی سطحوں میں کوئی فرق باقی نہ رہ جائے گا۔ لیکن جس طرح بقول پاؤنڈ کوئی بھی سیاسی اور سماجی نظام ہر نقشہ نویس کو پکاسو نہیں بنا سکتا اسی طرح کوئی بھی نظریہ، اس کی حیثیت جو بھی ہو، اپنی قوت سے الفاظ کو ادبی تخلیق کا مرتبہ نہیں دے سکتا۔ مارکس اور اینگلز کے متبعین نے ادب کے تخلیقی آب ورنگ کو جن سیاسی اور سماجی مقاصد سے ہم آہنگ کرنے کی جستجو کی، ان کی نفی و اثبات ادب کا مسئلہ نہیں ہے۔ ادب بالواسطہ طریقے سے انسان کو اپنے وجود کی آگہی اور اپنی شخصیت کی تہذیب میں مدد دے سکتا ہے لیکن تبلیغ و ہدایت کی لے تیز ہو جائے تو بیرونی مقاصد کو جو بھی فائدہ پہنچے ادب کا بہرحال زیاں ہوگا اور اسے لفظ و معنی کی اس سطح تک آنا پڑے گا جو سب کے لئے یکساں طور پر قابل فہم ہو سکے۔ ڈشنسن نے اس بات پر فخر کا اظہار کیا ہے کہ اشتراکیت سے وابستگی ادیب میں نئی سماجی ذمہ داریوں کا احساس عام کرنے کی تحریک پیدا کرتی ہے۔ وہ خود بھی زندگی کی جدوجہد میں عملی حصہ لیتا ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے دوران قلم چھوڑ کر تلوار اٹھا لیتا ہے۔ رجعت پسندی سے نبرد آزما ہوتا ہے اور ایک نئے سماج کی تعمیر میں عملاً کسی سے پیچھے نہیں رہتا۔(20) زوتی موف اس بات پر زور دیتا ہے کہ چونکہ سماج کی بقا (وجود) کسی فرد واحد یا افراد کی ایک جماعت کے بجائے پورے ماحول پر منحصر ہوتی ہے، اس لئے فرد کے لئے معاشرہ ایک معروضی حقیقت بن جاتا ہے، اسی طرح جیسے کہ فطرت فرد کے لئے ایک ''معروضی حقیقت'' ہے۔ فرد چونکہ سماج میں زندہ رہتا ہے اس لئے اس کے ہر عمل کا تعین اس کی اپنی ذات کے بجائے اس کا معاشرہ کرتا ہے۔(21) کوکارکن نے عوامی فن Mass Art کے مسئلے پر ایک مضمون میں دنیا بھر کے ادیبوں کے نام سوویت ادیبوں کی چوتھی کانگریس کا یہ پیغام نقل کیا ہے کہ ''ہم اس بنیاد پر آگے بڑھ رہے ہیں کہ ہمارے عہد میں ادب اور فنون (صنعت) میں جو حد فاصل نظر آتی ہے، وہ دراصل ایک اور دوسرے فنی اسلوب کے ترجمانوں کے مابین نہیں بلکہ ادیبوں کو جو اپنے کام اور عام زندگی میں اونچے آدرشوں سے فیض اٹھاتے ہیں، ایسے ادیبوں سے الگ کرتی ہے جو ادیب کے اس مقصد کو مسترد کرتے ہیں اور اس طرح شعوری یا غیر شعوری طور پر انسان کو غلام بنانے میں معاون ہوتے ہیں۔'' کوکارکن نے اس مضمون کے اخیر میں آئن شائن کے یہ الفاظ بھی دوہرائے ہیں کہ جدید انسان کے مستقبل کا انحصار سائنسی اور ٹیکنالوجیکل ترقی پر اتنا نہ ہوگا جتنا

اخلاقی بنیادوں پر۔ لیکن (اخلاقیات) کا آخری معیار کو کارکن کے نزدیک صرف بیداریت ہے اور بیداریت ہی کو ادب اور تہذیب میں وہ انسان دوستی کا مطلق تصور قرار دیتا ہے۔ (22) یعنی ادب میں اخلاق اور مقصدیت کا بھی وہی خاکہ قابل قبول ہو سکتا ہے جس کے خطوط اشتراکیت کے سیاسی اور سماجی تصور کے مطابق ہوں۔ ہوورڈ فاسٹ نے ''ادب اور حقیقت'' میں ونسنٹ شیئن کی ''ذاتی تاریخ'' کا ایک اقتباس نقل کیا ہے جس میں شیئن خود کو مخاطب کرتے ہوئے طنزیہ لہجے میں کہتا ہے:

> تم جو خارجی طور پر ایک خوش گوار زندگی بورژوا نظام کے سماج میں گزار رہے ہو، کیا ضرورت ہے کہ تم اس نظام کو بدلنے کی کوشش کرو۔ اگر چینی قحط فاقے کی موت مر رہے ہیں، اگر ہنگا شائر کی کوئلے کی کانوں میں لڑکے بارہ برس کی عمر میں بھیج دیئے جاتے ہیں، اگر جرمنی میں کیمیائی کارخانوں میں کام کرنے والے لوگ دق یا اس پیشے کے باعث پیدا ہونے والی دوسری بیماریوں سے سب سے سینکڑوں کی تعداد میں موت کا شکار ہو جاتی ہیں تو تمہارا کیا بگڑتا ہے؟ اگر پنسلوینیا کے فولادی کارخانوں میں کام کرنے والے مزدور غلاموں جیسی زندگی گزار رہے ہیں تو تم کیوں فکر کرتے ہو؟
>
> کیا تم ان سب کے بارے میں بھول نہیں سکتے؟ شاید تم کبھی فاقے سے دوچار نہ ہو گے! تم اپنے احمقانہ افسانوں سے اتنی دولت تو کما ہی سکتے ہو جس سے ایک آرام دہ زندگی گزار سکو۔ تم یہی کیوں نہیں کرتے؟ کیا تم اس کے لئے تیار ہو کہ جدید مغربی کلچر کی تمام آسائشوں، اچھے کھانے اور جنسی آزادی سے لے کر باخ اور اسٹراونسکی تک، سب کچھ چھوڑ کر ایک ایسی دنیا میں (مستقبل) دوسرے لوگوں کی آئندہ نسلوں کی فلاح کے لئے کوششیں کرو جنہیں تم کبھی نہ دیکھ سکو گے؟ اس کا جواب یقینی طور پر یہی ہو گا کہ ''نہیں۔''

شیئن کے ساتھ جان ریڈ کا یہ اقتباس بھی دیکھئے۔ فاسٹ نے یہ اقتباس بھی ''فن برائے فن'' کے تصور پر بطور طنز استعمال کیا ہے:

> میں تو بس اتنا جانتا ہوں کہ میری خوش حالی دوسروں کی بدحالی پر قائم ہے۔ یہ کہ میں صرف اس لئے شکم سیر ہو پاتا ہے کہ دوسرے فاقہ کرتے ہیں۔ یہ

بنا کر رکھ دیتا ہے جیسے کہ انہیں خدا نے یا تاریخ نے یا خود انہوں نے بنایا تھا۔"[24] جدیدیت انسان کو نظریات کا مطیع تصور کرنے کے بجائے چوں کہ انسانی وجود کے حوالے سے ہر نظریے کو دیکھتی ہے، اس لئے انسانی جذبہ و عمل سے ہر اس منظر کو جس کا تعلق انسان کے ذہنی اور جذباتی نظام سے ہو، یکساں اہمیت دیتی ہے۔ اسی لئے مضامین کے انتخاب میں وہ کسی نظریے کی توثیق و تصدیق کے لئے صرف کارآمد نکات یا گوشوں پر نظر نہیں ڈالتی۔ ادب میں صرف مفید مطلب واقعات یا مواقف کے پیش نظر موضوعات کی درجہ بندی کا مفہوم وجودی وحدت سے غفلت برتنا ہے۔ ہاورڈ فاسٹ نے اس خیال میں کہ "سوویت (ترقی پسند) ادب کی غالب خصوصیات امید اور زندگی ہیں مستقبل کے لئے ایک پرجوش امید اور زندگی سے محبت ہیں ایک ترتیب کا عقیدہ اور ان دونوں کی بنیاد پر انسان کی مسرت کے لئے ایک لامحدود نقطۂ نظر"[25] ایک اندرونی تضاد اسی لئے نظر آتا ہے۔ زندگی اگر ایک وحدت ہے تو امید و ناامیدی دونوں کے تانے بانے سے اس کی تشکیل ہوتی اور بغیر ایک کے دوسرے کا جواز پیدا ہی نہ ہو سکے گا۔ زندگی ان دونوں میں سے کسی ایک کے اخراج سے ناقص اور ادھوری صداقت بن کر رہ جائے گی۔ امید اور ناامیدی کی یکجا آویزش اور نیکی و بدی کی قوتوں کا یکجا تصادم انسانی صورت حال کی پوری حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے۔ نیکی کے ساتھ بدی بھی انسان کی مجبوری ہے۔ لیکن مارکسی ادیب چوں کہ حقیقت کو صرف مطبوع شکلوں میں دیکھنے اور دکھانے پر اصرار کرتے ہیں اس لئے انسانی مجبوری کا ہر المناک مظہر ادبی اظہار سے ہمکنار ہونے کے بعد ان کے نزدیک انسان کی تحقیر کا علامیہ بن جاتا ہے وہ حقائق کے ان پہلوؤں سے صرف نظر کر جاتے ہیں جو نامرادی اور مایوسی کے احساس کو جنم دیتے ہیں۔ کافکا کی کہانی "قلب ماہیت" (Metamorphosis) پر فاسٹ نے محض اس لئے "عدم صحت اور اخلاقی بے اصولی" کا الزام لگایا ہے کہ کافکا انسان کے ایک المیاتی تجربے کا بیان کسی اخلاقی فیصلے کے بغیر کرتا ہے۔ فاسٹ اسے موت سے ایک نیوراتی وابستگی کا نتیجہ سمجھتا ہے۔ وہ اس نوع کے ہر ذہنی اور جذباتی تجربے کو مذموم قرار دیتا ہے اور اس سوال سے بالکل بے نیاز ہو کر گزر جاتا ہے کہ تجربے کی نوعیت جو بھی ہو، اس کی تخلیقی اور فنی قدر و قیمت کیا ہے؟ دوسری طرف وہ یہ بھی کہتا ہے کہ صرف حقیقت پسندی کے ذریعے ادب کی تخلیق ممکن ہے۔ دشواری یہ ہے کہ اگر حقیقت و زندگی کے صرف ایک رخ سے وابستہ سمجھ کر اسے اپنے مخصوص نظریے کے مطابق پیش کیا جائے تو یہ حقیقت کی عکاسی ہوگی یا ایک قسم کی مثال پرستی کا اظہار؟ گذشتہ صفحات میں اس مسئلے پر مفصل بحث کی جا چکی ہے کہ حقیقت صرف مادی نہیں ہوتی۔ مارکسی ادیب اس ضمن میں انکار و اقرار کی ایک واضح کشمکش سے دوچار دکھائی دیتے ہیں۔ اسی لئے اشتراکی حقیقت نگاری کا ایک سرا

حقیقت سے مربوط ہے تو دوسرا رومان یا مثال پرستی ہے۔ اس سلسلے میں فشر کے افکار کی متضاد جہتوں کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ گورکی نے بھی اشتراکی حقیقت نگاری کے تصور میں رومانیت کی شمولیت کو فعال رومانیت کہہ کر برحق ثابت کرنے کی سعی کی ہے۔ یہ فعال رومانیت انسانی ارادے کو قوت بخشتی ہے۔ انسان میں جینے کی امنگ پیدا کرتی ہے اور اسے گرد و پیش کی زندگی کی سطح سے بلند کر کے ہر جوئے کو اتار پھینکنے پر آمادہ کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ تقسیم مصنوعی ہے اور اشتراکیت کی مثال پرستی کا جواز فراہم کرنے کی کوشش۔ جب ان دونوں رویوں کا سرچشمہ ایک (وجود) ہے تو ان کے امتیازات کو سمجھنے کے لئے پہلے اس سرچشمے کی کلیت کا اعتراف کرنا ہوگا۔ شاید اسی لئے گورکی کے لئے یہ فیصلہ مشکل رہا ہے کہ وہ بالزاک، ترگنیف، ٹالسٹائے، گوگول یا چیخوف کو رومانیت کے ذیل میں رکھے یا حقیقت پسندی (فعال رومانیت) کے یہ گورکی ہی کے الفاظ ہیں کہ ''بالزاک ایک حقیقت پسند تھا لیکن اس نے ایسے ناول بھی لکھے جو حقیقت سے بہت دور ہیں۔''(26) فشر نے بھی یہ کہتے ہوئے کہ رومانیت بیک وقت وسعت کی طرف بھی لے جاتی ہے اور حد بندیوں کی راہ بھی دکھاتی ہے، تقریباً اسی الجھن کا اظہار کیا تھا۔ لیکن چوں کہ اشتراکیت کے مفید ادبی معیاروں کی رو سے رومانیت عیب ہے، اس لئے فشر نے بھی ہر مارکسی نقاد کی طرح رومانیت کو ''فن برائے فن کے مریضانہ نظریے'' کی خشت اول سے تعبیر کیا تھا اور فن برائے فن کے تصور سے وابستہ تمام شاعروں کے احتجاج کو رومانی احتجاج کا نام دیا تھا۔ اسی نے سرمایہ دار ملکوں کے کم وبیش تمام ادیبوں کو اس خامی کا شکار بتایا تھا کہ وہ سماجی حقیقتوں سے مفاہمت کے اہل نہیں ہوتے۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ ادیب جو احتجاج پر مائل ہوتے ہیں سماجی حقیقتوں سے مفاہمت نہ کرنے ہی کے نتیجے میں تو یہ روش اپناتے ہیں۔ اس طرح تنہائی کا احساس بھی بجائے خود مروجہ معاشرتی نظام کے خلاف ایک جذباتی احتجاج ہے اور یہ ظاہر کرتا ہے کہ فرد ایک بے چہرہ ہجوم میں کھو جانے سے بچنے اور ہجوم کی عام تگ و دو سے اپنی انفرادیت کو محفوظ رکھنے کے لئے کیا کیا جتن کرتا ہے اور کیسی اندوہناک کیفیتوں سے گزرتا ہے۔ بودلیر نے ''بدی کے پھولوں'' کا گلدستہ اسی لئے سجایا تھا کہ نام نہاد سماجی آداب پر اس کا اعتماد متزلزل ہو چکا تھا اور وہ انہیں اپنی ملامت کا ہدف بنا کر ذہنی اور جذباتی احتجاج کا اظہار کرنا چاہتا تھا۔ انگلستان کے رومانی شعرا نے نپولین کی ذات میں ایک ''آفاقی ذات'' (Universal Self) اور ''بے کراں انفرادی وجود'' کا سراغ لگایا تھا اور انقلاب فرانس کے واقعے میں فرد کی آزادی اور مروجہ معاشرتی نظام کے جبر سے آزادی کے نقش دیکھے تھے۔ ایک روحانی بے اطمینانی تمام شعرا کی مشترکہ خصوصیت تھی۔ اس بے اطمینان نے انہیں ایک نئی سماجی وحدت کی آرزو کا راستہ دکھایا جہاں شخصیت کے

آزادانہ اظہار میں وہ کسی مزاحمت سے دوچار نہ ہوں اور مادی حقائق کا طلسم روحانی آزادی کے احساس پر حاوی نہ ہونے دے۔ مارکسزم اپنی مادیت پرستی کے باعث صرف ان احتیاج کو احتیاج سمجھتی ہے جو مادی مقاصد کی ترجمانی کرتا ہو اور جس کا رشتہ زندگی کے روزمرہ مسائل سے جڑا ہوا ہو۔ اسی لئے مارکسی ادیب اور مفکر یہ سوچ کر مطمئن ہو جاتے ہیں کہ انسان کی مادی ضرورتیں پوری ہو جائیں تو اس کی نفسیاتی اور جذباتی الجھنیں خود بخود ختم ہو جائیں گی۔ ان کے نزدیک شعر و ادب ہو یا انسانی جذبہ و عمل کی دوسری صورتیں، یہ سب مادی ضرورتوں اور اغراض کا شعوری اظہار ہیں۔ اس موقع پر مایکافسکی کے ایک اقتباس کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ جس میں اس نے ذاتی عقیدے کی حیثیت سے کمیونزم سے اپنی مکمل وابستگی کے باوجود شعری عمل و اظہار کی نوعیت کے بارے میں ایک معنی خیز بات کہی ہے:

> میں اپنے طور پر یہ عقیدہ رکھتا ہوں کہ بہترین شعری کارنامہ کمیونسٹ انٹرنیشنل کے مادی احکام کے مطابق ہی لکھا جائے گا اور یہ کہ وہ کارنامہ پرولتاری جذبے کی فتح کا یقین دلائے گا۔ یہ کارنامہ سننے اور چونکا دینے والے لفظوں میں پیش کیا جائے گا جو سب کی سمجھ میں آسکیں۔ یہ کارنامہ اس وقت معرض وجود میں آئے گا جب اس کی ضرورت ہوگی اور ہوائی ایکسپریس ڈاک سے ایڈیٹر کو بھیج دیا جائے گا۔

یہاں تک تو مارکسی نقاد مایکافسکی سے متفق ہوگا کیوں کہ وہ کمیونزم میں اپنے ایمان پر قائم ہے لیکن اور آگے بڑھ کر جب وہ یہ کہتا ہے کہ

> بہرنوع شاعری کی تعیین قدر کا کام، جو کچھ میں نے ابھی کہا ہے اس سے کہیں زیادہ نازک اور پیچیدہ ہے۔ میں جان بوجھ کر اپنے خیال کو آسان بنا رہا ہوں، پھیلا رہا ہوں اور بڑھا چڑھا کر بیان کر رہا ہوں پھر آخر کیوں کر نظم لکھی جاتی ہے؟ نظم کی تخلیق کا کام سماجی احکام ملنے سے بہت پہلے شروع ہو جاتا ہے اور شاعر کا شعور اس سب سے بالکل بے خبر ہوتا ہے۔ نظم کی تیاری کا کام بغیر کسی مزاحمت کے جاری رہتا ہے اور ایک طے شدہ مدت میں کوئی نظم پارہ اسی صورت میں لکھا جا سکتا ہے جب پہلے ہی سے اس کے لئے مناسب شعری توانائیاں یکجا کی جا چکی ہوں۔ (27)

ـــــ تو اس اقتباس کا ابتدائی حصہ اس کے شعری نظریے سے خود بخود علاحدہ ہو جاتا ہے اور اس کی حیثیت ایک لطیف طنز سے زیادہ نہیں رہ جاتی۔ مایَکا فسکی تخلیقی عمل کے اسرار و رموز کا براہِ راست تجربہ رکھتا تھا اس لئے نظریاتی وابستگی کے باوجود تخلیق شعر کی پیچیدگی اور مضمرات کو نظر انداز نہیں کر سکا۔ اس نے شعر کی تعمیر میں لاشعور اور وجدان کے عمل کا بھی بالواسطہ طور پر اعتراف کیا اور مادی حقیقتوں سے مختلف سطح پر حسی اور جذباتی حقیقتوں کا وجود بھی تسلیم کیا۔ بیلینسکی نے ''حقیقت کی تصور نمائی'' کی اصطلاح کے ذریعہ حقیقت اور رومانیت میں ایک نقطۂ اتصال ڈھونڈا تھا یعنی حقیقت پسندی کا جو تصور مارکس کے سماجی اور اقتصادی نظریے نے پیش کیا تھا اس سے آگے جائے بغیر شعر میں حقیقت کے مسئلے کو سمجھنا اور سلجھانا ممکن ہی نہیں۔ مارکسی ادیب نہ اس نظریے کی ڈور چھوڑنا چاہتے ہیں نہ یہ چاہتے ہیں کہ حقیقت کے صرف مادی تصور سے وابستگی انہیں شعر کے مزاج اور نظام ترکیب سے ناواقفیت کا قصور وار ٹھہرائے۔ گورکی نے یہ کہتے ہوئے کہ ہمارے فن کو حقیقت کی سطح سے اٹھنا ہی چاہئے اور انسان کو بھی اس سطح سے بلند کرنا چاہئے۔'' یہ کہنا بھی ضروری سمجھا کہ اس ارتفاع میں ''حقیقت سے علاحدگی نہ ہونے پائے۔'' حقیقت اور رومانیت کی اس کشاکش میں اشتراکی حقیقت نگاری کبھی اپنے نظریاتی موقف کے تحفظ میں الجھ جاتی ہے کبھی شاعری کے بنیادی سوالات سے دو چار مارکسی نقاد یہ بھی کہتے ہیں کہ ''مہذب شاعری ایک زیادہ''، ''انفرادیت پسند'' معاشرے میں نشو ونما پاتی ہے اور یہ بھی کہ ''فن ایک فرد کی نہیں بلکہ پورے معاشرے کی تخلیق ہے۔'' وہ یہ اعتراف بھی کرتے ہیں کہ ''ہمارے عہد کی شاعری ایک تحریری فن (Written Art) ہے اس لئے عام بول چال کی زبان سے مشکل تر اور اظہار کی ایک بلند تر سطح کا شعور رکھتی ہے'' پھر یہ گلہ بھی کرتے ہیں کہ ''آج کا شاعر ازمنہء وسطیٰ کے شاعروں کے برعکس، عوام سے اس لئے دور ہوتا جا رہا ہے کہ اس کے راستے میں عوام کی حرف شناسی رکاوٹ بن جاتی ہے۔''(28) وہ اشتراکی معاشرے کے قیام کو تاریخ کے جدلیاتی عمل کا لازمی نتیجہ بھی سمجھتے ہیں اور ادب کو اس منزل تک رسائی کا وسیلہ بتاتے ہیں، دوسری طرف یہ بھی کہتے ہیں کہ فنکار جس حقیقت کا متلاشی ہوتا ہے وہ ''بظاہر'' ناممکن الحصول ہے۔ وضاحت کے لئے جارج ٹامسن کی کتاب ''مارکسزم اور شاعری'' کا یہ اقتباس دیکھئے:

> دیوتاؤں کے بادشاہ جوپیٹر نے یہ عہد کر لیا تھا کہ نوعِ انسانی کو فنا ہونا ہے۔ انسان کو پرومیتھیس نے بچایا اور اسے دو تحفے دیئے۔ آگ جو تمام تکنیکی اختراعات کا ذریعہ ہے اور امید جس نے اسے اپنے فانی ہونے پر مغموم رہنے سے بچایا۔ آگ سے مسلح ہو کر، امید سے فیضان حاصل کر کے، وہ زندگی گزارتا رہا اور

> بربریت سے اوپر اٹھ کر خود کو بلند کر کے تہذیب کے زینے پر قدم رکھا۔ جو پیمبر
> نے پرومیتھیس کو سزا دی اور ایک چٹان سے اسے باندھ دیا۔ لیکن بالآخر جو پیمبر
> کا تختہ الٹ دیا گیا۔ پرومیتھیس آزاد ہو گیا اور انسان نے مستقبل کو اعتماد کی قوت
> مل گئی۔ اوزاروں کے استعمال نے انسان کو آگ پر قابو پانے کی صلاحیت بخشی اور
> آگ پر قابو پانے والے دھاتوں کے استعمال پر قادر ہوا جس کے بغیر تہذیب ممکن نہ
> تھی۔ پس آگ سائنس کی علامت ہے۔ انسان کی سوجھ بوجھ اور اس پر محیط خارجی
> قوانین نیز اس کے ماحول پر قابو پانے کی۔ اسی طرح امید یعنی انسان کی بے قرار
> نا آسودگی جس سے پیدا ہونے والی داخلی توانائی جو انسان کو زیادہ گہری بصیرت اور
> حقائق پر گرفت کی زیادہ صلاحیت تک لے جاتی ہے۔ فن سے مربوط ہے۔ فن کار
> ہمیشہ اس حقیقت کے لئے کوشاں رہتا ہے جو بظاہر ناممکن الحصول ہے۔
>
> گوئٹے کے یوفوریَن کی طرح جو ہواؤں میں تیرتا ہے حتیٰ کہ
> شعلوں میں پھٹ پڑتا ہے اور غائب ہو جاتا ہے لیکن آخر کار اس کے فیضان کی
> بدولت اس کی بے بنیاد (تخیلی) بصیرت ایک ٹھوس حقیقت میں ڈھل جاتی
> ہے۔ (29)

اس اقتباس میں دو پہلوؤں کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ ایک تو فن کے مقصد کو بظاہر ناممکن الحصول کہنے کے بعد ناقد نے اپنے نظریے کی مطابقت کے باعث خیال کو بالآخر ایک معینہ حقیقت سے مربوط کر دیا ہے۔ اس طرح سائنس اور فن کے مقاصد میں کوئی امتیاز نہیں رہ جاتا۔ دوسرے یہ کہ ہر خیال کسی نہ کسی مادی نتیجے کو پہنچتا ہے۔ خیال سے مادے تک کے سفر میں ایک تیسرا نقطہ جہاں سے خیال کا آغاز ہوتا ہے وہ بھی مارکسی مفکروں کے نزدیک مادہ ہے۔ سید احتشام حسین نے اپنے مضمون ''اردو میں ترقی پسندی کی روایت'' (تنقیدی جائزے) میں حالی کو اس بنا پر خراج تحسین پیش کیا ہے کہ حالی خیال کو مادے کا آفریدہ سمجھتے تھے۔ (30) ان کا خیال ہے کہ مادے کی اہمیت کا اقرار اور خیال کے مادے پر مختتم ہونے کا ادراک ''مقدمہ فلسفہ حیات'' سے حالی کی آگہی کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے۔ لیکن چوں کہ حالی اپنی ذہنی روایت کے اثر سے خود کو آزاد نہ کر سکے اور اس طرح ایک غیر مادی دنیا کے وجود پر بھی ان کا یقین برقرار رہا، اس لئے سید احتشام حسین کو حالی سے یہ شکایت بھی ہوتی ہے کہ وہ ''اس بصیرت کے باوجود مسلمانوں کے جس طبقے سے تعلق رکھتے تھے ان ہی کی ترجمانی کر سکے۔'' ممتاز حسین کو حالی کے اس

خیال میں مارکس کی بازگشت سنائی دی۔ (تنقید کا مارکسی نظریہ، نقد حیات)۔ اس کے برعکس سجاد ظہیر کو
حالی ''احیاء پرست'' نظر آئے کیوں کہ انھوں نے ''مسدس'' میں مرشد و مجتہدین کو نئی طرح دوبارہ
حاصل کرنے کا مشورہ دیا ہے۔ (روشنائی ص 59) سردار جعفری کو بھی مسدس کی اس خامی کا احساس ہے
کہ اس کا تخاطب صرف مسلمانوں سے ہے لیکن عقلیت اور حقیقت پسندی کی جو لہر حالی کے یہاں ہے اس کی
وجہ سے وہ مسدس کو اردو کی پہلی عظیم نظم اور حالی کا شاہکار بھی کہتے ہیں۔ (ترقی پسند ادب ص 104)
اشتراکی حقیقت نگاری میں ادعائیت کے باوجود لچک کی اس کیفیت کا سبب یہی ہے کہ اس کا مخصوص سماجی
فلسفہ حقیقت اور رومان کے دوراہے پر دونوں سے اپنا رشتہ قائم رکھنا چاہتا ہے لیکن اس طرح کہ اس کے
تحفظات بھی برقرار رہیں۔ وہ زندگی کے عام مقاصد اور شعر کے مقاصد میں کوئی تفریق دیکھنے پر رضامند
نہیں ہوتی اور ادب میں حقیقت کے تصور کو سماجی حقیقت کے تصور میں الجھا دیتی ہے۔ ادب کے مطالعے
اور تقویم میں اگر ادبی جمالیات کے اصولوں کو ثانوی یا قابل اعتنا سمجھ کر پیچھے سے ہٹا کر شعور کو
رہنما بنایا جائے تو مجبوراً ادبی تخلیق کے ان پہلوؤں کو نظر انداز کرنا پڑے گا جس سے نظریے کی مقصدیت پر
ضرب پڑتی ہے۔ اردو میں ترقی پسندی کی روایت کا سرا ڈھونڈنے میں مارکسی نقادوں نے اسی لئے حالی
کے مقدمہ شعر و شاعری کے صرف ان بیانات کو نظر انداز کر دیا جن سے انکی اپنی فکر کا ادعا مجروح ہوتا۔ حالی
بھی ایک مخصوص مقصدی تصور کو ادب پر مسلط کرنا چاہتے تھے لیکن وہ شعری عمل کی آزادیوں (پابندیوں)
اور آداب سے چونکہ آگاہ بھی تھے اس لئے کبھی کبھی انہوں نے حقیقت پسندی کی اس یک رخی سے
انحراف بھی کیا، جو مارکسی نقادوں کے خیال میں اشتراکی حقیقت نگاری کی جان ہوتی ہے۔ مثلاً نواب ظفر علی
خاں کی نظم ''رود موسیٰ'' پر اظہار خیال کرتے ہوئے ایک خط (مورخہ 11 مارچ 1905ء) میں انہوں نے
لکھا تھا کہ ''میرا اب یہ حال ہو گیا ہے کہ پرانی طرز کی نظمیں تو (الا ماشاءاللہ) اس لئے دیکھنے کو جی نہیں
چاہتا کہ ان میں کوئی نئی بات دیکھنے میں نہیں آتی اور نئی طرز کی نظموں میں گو مضامین نئے ہوتے ہیں
مگر وہ چیز جس کو شاعری کی جان کہنا چاہئے اور جس کو جادو کے سوا اور کسی لفظ سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا
کہیں نظر نہیں آتی۔ لیکن اس نظم کو دیکھ کر میں متحیر ہو گیا۔''(31) ایک دوسرے خط میں (مورخہ 28 دسمبر
1903ء) خواجہ غلام الحسنین کو لکھتے ہیں کہ ''جو مضمون تم نے بتایا ہے وہ نظم میں لکھنے کے قابل نہیں ہے۔
بلکہ کسی اسپیچ یا لکچر میں کوئی لائق اسپیکر یا لکچرار اس مضمون کو ادا کر سکتا ہے۔''(32) یعنی حالی یہ جانتے تھے
کہ شعر میں کسی ایسی حقیقت کا استعمال جو اس کے اسرار اور طلسم کو منتشر کر دے، مناسب نہیں ہے اور نثری
استدلال شعری منطق کا ساتھ نہیں دے سکتا۔

اشتراکی حقیقت نگاری کے ہاتھوں شعری جمالیات کے جو اصول سامنے آئے ان میں شعر کا

مقصد ہمیشہ شعر سے باہر ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل کے ساتھ اپنے آپ رونما نہیں ہوتا۔ اس کی نوعیت فی الواقع ایک آزمائش کی ہوتی ہے جس سے تخلیقی اظہار کی ہیئت کو بالآخر گزرنا پڑتا ہے۔ مارکسی نقادوں نے اس آزمائش کو یوں کہ ایک رکن دین کی حیثیت دے دی تھی اس لئے شعر کے فنی تصور سے رفتہ رفتہ دو الگ ہوتے گئے۔ ترقی پسند ادیبوں کی پانچویں کل ہند کانفرنس (بھیمڑی، مئی 1949ء) میں ایک نیا منشور پیش کیا گیا جس سے انجمن کا سیاسی نصب العین بے حجابانہ سامنے آ گیا۔ اس منشور کے چند اقتباسات یوں ہیں:

> پچھلی لڑائی کو ختم ہوئے ابھی بہت دن نہیں ہوئے کہ ایک دفعہ فاشزم کو شکست دینے کے بعد پھر دنیا کے عوام کو تیسری عالمگیر لڑائی کے لئے مجنونانہ تیاریوں میں لگایا جا رہا ہے اور ہندوستان کی جنتا کو بھی اس پھندے میں پھنسانے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ پچھلی لڑائی میں جمہوری طاقتوں نے سوویت یونین کی رہنمائی میں فاشزم کے خلاف جو فتح حاصل کی تھی اس کی وجہ سے امن، جمہوریت اور اشتراکیت کی تحریکوں نے بہت زور پکڑ لیا ہے۔ لیکن برطانوی اور امریکی سرمایہ دار جو اپنے منافع کو نہ صرف قائم رکھنا بلکہ بڑھنا چاہتے ہیں، اس بات کی سازش کر رہے ہیں کہ ڈالر اور ایٹم بم کے ذریعہ دنیا کو غلام بنائے رکھیں۔ عوام کا معیار زندگی گرتا جا رہا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ حیوانی لوٹ مار کے خلاف جنتا کی لڑائی بھی تیز ہوتی جا رہی ہے۔ ان حقیقتوں پر پردہ ڈالنے کے لئے سرمایہ دار ملکوں کا گمراہ طبقہ ایک نئی لڑائی کی فضا تیار کر رہا ہے۔ سوویت یونین، پوربی یورپ کی عوامی جمہوریتوں اور ایشیا کے عوام کی جدوجہد کے بارے میں تہمتیں تراش کر اور جھوٹی خبریں چھپا کر لوگوں کے دماغوں کو لڑائی کے لئے آمادہ کیا جا رہا ہے ..... سامراجی طاقتیں ملایا اور برما، انڈونیشیا اور ویت نام میں مداخلت کر کے وہاں کے عوام کو آزادی حاصل کرنے سے باز رکھنا چاہتی ہیں ہندوستان کا حکمراں طبقہ خاص قسم کے تصورات کو پیش کر کے بہت چالاکی کے ساتھ اس بات کی کوشش کرتا ہے کہ عوام کے دماغوں کو الجھن میں ڈال دے اور آج کل کے اصلی اور بنیادی سماجی مسئلوں سے ان کے دھیان کو موڑ دے۔ وہ ادیب جو سرمایہ داروں کے دست نگر ہیں ''ادب برائے ادب'' کے نعرے بلند کرتے ہیں۔ ادب میں انفرادیت کو

پارٹی اور عوام سے ادب اور فنون کی وابستگی کو مارکسی جمالیات کا نقطۂ اولیں قرار دیا ہے۔ جدیدیت (Modernity) کو ہر مارکسی نقادی طرح تجدد پرستی Modernism کہہ کر میتھنلو نے بھی جدیدیت کو عوام دشمن رجحان سے تعبیر کیا ہے، کیوں کہ جدیدیت تخلیقی تجربے اور اظہار کی سطح پر عوام کی پسند و ناپسند کو اپنا معیار نہیں بناتی۔ میتھنلو کا خیال ہے کہ اگر جدیدیت کو عوام سے وابستگی کی قدر سے ہم آہنگ کیا جائے تو اس کا مقصد ہی فوت ہو جائے گا، کیوں کہ جدیدیت شاعری کا رشتہ معاشرت سے منقطع کر کے اسے محض ایک فردکی مریضانہ الجھنوں سے جوڑنا چاہتی ہے۔ شعریات کے اصول ارسطو سے اب تک ہر عہد میں بدلتے رہے ہیں پھر بھی اس سلسلے میں چند سوالات دائمی قدر و قیمت کے حامل ہیں اور فن کی بحث میں ان کی حیثیت بنیادی ہے۔ مثلاً کانٹ نے یہ تصور پیش کیا تھا کہ جمالیات ہمارے اپنے خیال سے الگ کوئی وجود نہیں رکھتی یعنی حسن صرف دیکھنے والے کا فریب نظر ہے۔ یہ معروض نہیں بلکہ کسی مظہر کی طرف ہمارے رویے کا اظہار ہے۔ اس سے آگے بڑھ کر وہ یہ بھی کہتا ہے کہ فی الاصل خیال بجائے خود جمالیاتی نہیں ہوتا بلکہ کسی جمالیاتی پیکر پر مکمل ارتکاز (دھیان) خیال کو ایک جمالیاتی تجربے سے روشناس کراتا ہے، اور یہ پیکر مشہود بھی ہو سکتا ہے اور مجرد بھی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ فن کی بحث میں آخر کار شخصیت کے اندرونی رشتوں اور حسی کیفیتوں کا سوال آ ہی جاتا ہے اور انسانی وجود کی مادی سطح سے اوپر اٹھے بغیر یہ معمہ حل نہیں ہو سکتا۔ لیکن مارکسی جمالیاتی تجرید کو کسی صورت میں تسلیم نہیں کرتی اور یہ نہیں مانتی کہ لاشے (Nothing) سے کسی شے (Something) کا اخراج ہو سکتا ہے۔ جمالیاتی حظ کے لئے اس کے نزدیک یہ ضروری ہے کہ خیال کی بنیاد بھی مادی ہوں اور اس کا خاتمہ بھی کسی مادی پیکر پر ہو۔ یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب تصور اور معروض میں ایک مرئی تعلق پیدا کیا جائے۔ ہر جمالیاتی تجربہ معروض اور اس سے وابستہ تصور کے باہمی عمل ہی کے ذریعہ وجود پذیر ہوتا ہے۔ تصوریہ (Fantasy) انسانی خواہشوں کا اظہار ہے لیکن اس اظہار کی صحیح قدر و قیمت کا اندازہ لگانے کے لئے اس کی تجسیم ضروری ہے۔ ہر وہ خواہش جس کا خاتمہ کسی مادی پیکر پر نہیں ہوتا ایک نوع کی ذہنی بیماری ہے۔ اس اصول کی بنیاد پر مارکسی نقاد فن کو حقیقی دنیا میں عمل کا رہنما بناتے ہیں[34] ان کے نزدیک حسن مفید اشیا اور مظاہر کے اظہار کی ایک ہیئت ہے جو دیکھنے والوں کو اپنے حصول کی جدوجہد پر مائل کرتی ہے۔ اس شے یا مظہر کا ادراک دیکھنے والے کی اسی صورت حال سے عبارت ہے جس کی نمود اس شے یا مظہر کو پانے کی خواہش اور جذبے کے اثر سے ہوتی ہے۔

مارکس نے انسان کے ارتقا کا اصول محنت کے عمل کی بنیاد پر ترتیب دیا ہے۔ ہر انسانی احساس

محنت کی ارتقا پذیر صورت کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس کی وضاحت ایک مارکسی مفکر نے یوں کی ہے کہ گرچہ تمام جانور آنکھیں رکھتے ہیں لیکن قدر شناسی کی صلاحیت انسان کی آنکھوں سے ہی مخصوص ہے۔ صرف انسانی آنکھیں حسن سے متاثر ہوتی ہیں۔ سماعت کی حس تمام جاندار رکھتے ہیں لیکن موسیقی سے حظ اٹھانا صرف انسان کو آتا ہے۔ خارجی حواس کی ترتیب و تہذیب عضوی دنیا کی پوری تاریخ کا نتیجہ ہے اور ''روحانی احساسات'' محنت کی پوری تاریخ کا نتیجہ ہیں(35) یعنی انسانی ذوق جمال کی تربیت پیداواری رشتوں کی بنیاد پر ہوتی ہے۔ پلیخانوف سے لے کر جارج ٹامسن اور کاڈویل تک، سبھی نے جمالیات کے اصولوں کو محنت اور پیداواری رشتوں کے اجتماعی عمل سے مربوط کیا ہے۔ اردو کے تمام ترقی پسند نقادوں کے یہاں ان کے حوالے ملتے ہیں بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ترقی پسند ادب کی پوری جمالیات ان ہی کے افکار کی تابع ہے۔ پلیخانوف، جس نے مارکسی جمالیات کا اولین خاکہ مرتب کیا کارل بوخر سے بہت متاثر تھا۔ چنانچہ شعری جمالیات کی تشکیل میں اس نے بوخر کے نظریات کو اپنا رہنما بنایا۔ اس سلسلے میں سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ بوخر اصلاً ایک ماہر اقتصادیات تھا۔ ادب سے اس کی دل چسپیاں ثانوی تھیں۔ البتہ اس نے ادب، شعر اور فنون لطیفہ کے حوالوں سے اپنے اقتصادی نظریات کی وضاحت میں کچھ مدد ضرور لی ہے۔ اس نے پیداواری طاقتوں کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ حسن اور موسیقی کے اسرار وعمل پر کوئی مقالہ نہیں لکھا ہے۔ پیداواری طاقتوں میں اضافے کے لیے حسن اور موسیقی کو ایک آلۂ کار کے طور پر ضرور دیکھا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ پیداواری طاقتوں کے ارتقا کے ساتھ جسم کا حرکاتی ترنم (Rhythm) پیداواری سلسلے میں ضم ہوتا جاتا ہے۔ فی نفسہ اس کی کوئی جمالیاتی حیثیت نہیں ہوتی، بلکہ وہ دراصل مادی مقاصد کی تکمیل میں ایک ضمنی وسیلہ بن جاتا ہے۔ بوخر نے اس نظریے کی وضاحت جرمن دیہات کی مثال کے ذریعہ کی ہے کہ ہر موسم کے ساتھ ان میں محنت کا ایک مخصوص آہنگ حاوی دکھائی دیتا ہے اور محنت کے ہر عمل کا اپنا صوتی نظام (ترنم) ہوتا ہے۔ محنت اور ترنم کے اس اندرونی رشتے کی بنیاد پر بوخر اس نتیجے تک پہنچا کہ ''اپنے ارتقا کی پہلی منزل میں محنت ''ترنم'' اور شاعری ایک دوسرے سے انتہائی قریبی ربط رکھتے تھے۔'' لیکن اس کے ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ''اس تثلیث کا مرکزی عنصر محنت ہے اور بقیہ دونوں عناصر یعنی ترنم اور شاعری فروعی ہیں۔''(36) اس نظریے کا حاصل یہ ہے کہ ترنم اور شاعری دونوں قدیم انسانوں کی جسمانی سرگرمیوں کو تیز تر کرنے کا ذریعہ تھے اور اس سرگرمی کا مقصد انفرادی یا جمالیاتی اور فنی نہیں کلیتہً مادی اور سماجی ہوتا تھا۔ جارج ٹامسن نے ''مارکسزم اور شاعری'' کے دوسرے باب ''حرکاتی ترنم'' (Rhythm) اور محنت میں آہنگ و اصوات کے جن اصولوں سے بحث کی ہے، ان کا اطلاق ایک

نظم کی شکل میں اسی لیے صرف محنت کے گیتوں پر ہو سکتا ہے۔ خود ٹامسن نے ان اصولوں کی وضاحت کے لیے مچھیروں کا وہ گیت جو چپو چلاتے وقت "ہوئی ہو ہپ" (ہیار ہیا) کے کورس سے جسمانی مشقت کے احساس کو کم کرتے ہیں یعنی ان کی گت (آوازوں) کا شور ان پر تھکن کی افسردگی کو جلد غالب نہیں آنے دیتا۔ ٹامسن موسیقی، رقص اور شاعری کو اپنے دور آغاز میں ایک واحد فن سے تعبیر کرتا ہے جس میں ان تینوں فنون کے عناصر ملے جلے تھے اور اس فن کا سرچشمہ محنت میں لگے ہوئے انسانی جسموں کا حرکاتی آہنگ تھا۔ اس حرکت کے اجزائے ترکیبی دو تھے۔ جسمانی یا عنصری اور زبانی یا گویائی۔ ان میں ایک نے رقص کی شکل اختیار کی اور دوسرے نے زبان کا۔ آہنگ کی نشاندہی کرنے والی غیر مربوط آوازیں آگے چل کر شعری زبان اور بول چال کی زبان میں تقسیم ہو گئیں۔ (37)

ٹامسن کے اس بیان میں ایک اہم نکتہ بھی مضمر ہے، وہ یہ کہ تاریخ و تہذیب کے ارتقا کے ساتھ ساتھ عام بول چال اور شاعری کی زبان میں امتیازات رونما ہونے لگے۔ ان امتیازات کے باعث بول چال کی عام روزمرہ کی زبان اور شاعری کی تخلیقی زبان کے عمل اور ردعمل، ساخت اور دروبست میں فرق پیدا ہونا بھی فطری ہے۔ لیکن مارکسی جمالیات اس فرق کو صرف اس لیے نظر انداز کر جاتی ہے کہ اس کے نزدیک ادب کی حیثیت ایک سماجی مقصد کی تبلیغ ہوتی ہے اور ایک مخصوص نصب العین سے مشروط۔ اس لیے شاعری کی زبان کو بھی اتنی ہی واضح، بے حجاب، متعین اور براہ راست ہونا چاہیے جیسے روزمرہ استعمال کی عام بول چال کی زبان۔ اسی غلط فہمی کے باعث بھیونڈی کانفرنس میں عوامی ادب کی اہمیت کا نعرہ بلند ہوا اور بعض ترقی پسند (مثلاً وامق جونپوری) یہ سمجھنے لگے کہ اعلیٰ ادب وہی ہے جو عوام کی زبان میں لکھا جائے۔
یہاں فیض کی نظم "صبح آزادی" پر سردار جعفری کے اعتراضات کی طرف اشارہ بھی ضروری ہے۔ انہوں نے اس نظم کی حسن کاری اور جمالیاتی تاثر کو ہدف ملامت بنایا اور کہا کہ "فیض نے اپنی پندرہ اگست کی نظم میں استعاروں کے ایسے پردے ڈال دیے ہیں جن کے پیچھے پتہ نہیں چلتا کہ کون بیٹھا ہے۔" اس نظم کے پہلے دو مصرعوں:

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں

اور آخری مصرعے:

چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

پر سردار جعفری کا اعتراض یہ تھا کہ "یہی بات تو مسلم لیگی لیڈر بھی کہہ سکتے ہیں کہ "وہ

انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں'' کیوں کہ انہوں نے پاکستان کے لئے چھ صوبوں کا مطالبہ کیا تھا لیکن انہیں ملے مغربی پاکستان میں ساڑھے تین صوبے اور مشرقی پاکستان میں پون صوبہ۔ پھر کیوں نہ ترقی پسند عوام کے بجائے مسلم لیگ کے نیشنل گارڈ اسے اپنا قومی ترانہ بنالیں۔ اور ڈاکٹر ساورکر اور گوڈ سے بھی یہی کہتے ہیں کہ ''وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں۔'' کیوں کہ اکھنڈ ہندوستان نہیں ملا جسے وہ بھارت ورش اور آریہ ورت بنانے والے تھے۔ پوری نظم میں اس کا کہیں پتہ نہیں چلتا کہ سحر سے مراد عوامی آزادی کی سحر ہے اور منزل سے مراد عوامی انقلاب کی منزل۔ اس نظم میں داغ داغ اجالا ہے۔ شب گزیدہ سحر ہے۔ حسینان نور کا دامن ہے۔ فلک کا دشت ہے۔ تاروں کی آخری منزل ہے۔ چراغ رہ گزر ہے۔ پکارتی ہوئی بانہیں اور بلاتے ہوئے بدن ہیں۔ یہ سب کچھ ہے لیکن نہیں ہے تو عوامی انقلاب اور عوامی آزادی۔ غلامی کا درد اور اس درد کا مداوا۔ ایسی نظم تو ایک غیر ترقی پسند شاعر بھی کہہ سکتا ہے۔''(38) یعنی شاعر سے مطالبہ یہ ہوا کہ:

1۔ اس کا نظریاتی موقف واضح ہو۔

2۔ استعارات کے پردے میں حقیقت چھپنے نہ پائے۔

3۔ ہر بات صاف لفظوں اور دو ٹوک انداز میں کہی جائے۔

4۔ عوامی انقلاب اور عوامی آزادی کا اعلان ہو۔

5۔ غلامی کا درد ہی نہیں اس درد کا مداوا بھی شاعر بتائے۔

برٹرینڈ رسل کا خیال تھا کہ سیاست کی زبان کسی ایسے صیغۂ اظہار یا ہیئت کی متحمل نہیں ہو سکتی جو عوام کی سمجھ سے بالاتر ہو کیوں کہ ہر سیاسی آدمی کا اصل مقصد یہ ہوتا ہے کہ لوگ اس کی بات سمجھیں اور اس کے حلقے میں شامل ہوں۔ تبلیغ و ہدایت کے لئے یہ ضروری ہے کہ سننے والے کی ذہنی اور شعوری سطح اور اظہار کی سطح میں کوئی ایسا فرق نہ ہو جو دونوں کے بیچ کی دیوار بن جائے۔ مارکسی جمالیات شاعری سے بھی یہی تقاضہ کرتی ہے۔ اس کا سبب ایک طرف تو یہ ہے کہ مارکسی ادیب شاعری کو خود مکتفی سمجھنے کے بجائے بیرونی حقیقتوں کی جانب اسے ایک وسیلے سے تعبیر کرتے ہیں۔ دوسرے ترقی پسندی اپنی نظریاتی وابستگی کے باعث چوں کہ اپنے دائرۂ اثر کو وسیع کر کے لوگوں کو چند معینہ مقاصد کا شعور بخشنا چاہتی ہے، اس لئے شعری اظہار پر یہ فرض بھی عاید کرتی ہے کہ اس کی سطح عام سوجھ بوجھ سے بلند نہ ہونے پائے۔ چوں کہ ترقی پسندی کے مقاصد اجتماعی ہیں اس لئے شاعری کو بھی وہ اجتماعی مقاصد کا تابع کرنا چاہتی ہے۔ ہر مارکسی نقاد کی طرح کاڈویل نے بھی سب سے زیادہ توجہ اسی تصور کی تشریح میں صرف کی ہے کہ شاعری

اجتماعی جذبات کا اظہار ہے۔ اس کی دلیل کاڈویل کے نزدیک یہ ہے کہ شاعری اپنی خاصیت کے اعتبار سے گیت ہے اور گیت ہمیشہ مل جل کر گائے جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ کاڈویل نے بھی معیار صرف عوامی گیتوں کو بنایا ہے اور گیتوں میں بھی صرف ان گیتوں کو جو کورس کی شکل میں گائے جاتے ہیں۔ فصل کٹتے وقت گائے جانے والے گیتوں کا ذکر کرتے ہوئے اس نے لکھا ہے کہ:

> (ان گیتوں کی شاعری) اظہار کرتی ہے صداقت کی ایک پوری نئی دنیا، اس کے جذبے، اس کی رفاقت، اس کے پسینے، اس کے ایک بے حد طویل انتظار (فصل پکنے کا) اور اس (انتظار) کی تکمیل کا جو صرف اس لئے ممکن ہو سکی ہے کہ فصل کی تیاری سے انسان کا رشتہ جبلی اور اندھا (لاشعوری) نہیں بلکہ معاشی اور شعوری ہے۔ اس لئے شاعری میں تجریدی زبان یا اس میں (زیر بیان آنے والے) حقائق کا مواد نہیں بلکہ سماج میں اس کا متحرک عمل، اس کا اجتماعی جذبے کا مواد ہی (شاعری کی) ''صداقت'' ہے۔ (39)

سوویت ادیبوں کی پہلی کانفرنس میں ''سوویت یونین میں شاعری، شعریات اور شعری مسائل'' کے عنوان سے بخارن نے جو خطبہ پیش کیا تھا اس میں یہ الفاظ بھی شامل تھے کہ ''فن کو اس وقت تک نہیں سمجھا جا سکتا جب تک کہ معاشرے کی پوری فعلیت حیات سے اس کے رشتوں کا تجزیہ نہ کر لیا جائے۔ (40) بخارن نے اس خطبے میں منطقی اور جذباتی فکر کے امتیازات سے بھی بحث کی تھی۔ کاڈویل نے اگرچہ بخارن کے اس خطبے سے اپنے جمالیاتی اصولوں کی ترتیب و تشکیل میں خاصا استفادہ کیا ہے لیکن اس نے استدلال اور جذبے کے عمل کی نوعیتوں کے فرق کو تسلیم کرنے کے باوجود استدلال کو جذبے میں مدغم کر کے ایک تیسری راہ نکال لی۔ مقصد یہ تھا کہ شعری عمل میں جذبے کی اہمیت کا اعتراف بھی ہو جائے اور مارکسزم کے سائنسی نظام فکر سے بے اعتنائی کا ارتکاب بھی نہ ہو۔ اسی لئے مارکسی جمالیات نے ایک تو ہیئت کو مواد سے الگ خارجی حیثیت دے دی تا کہ مواد کے تعقل اور ہیئت کی فن کارانہ اور جذباتی تعمیر، دونوں کو ایک ساتھ قبول کیا جا سکے۔ دوسرے اس نے سماجی صداقت کو شعری صداقت کا پیمانہ بنا لیا۔ یہاں اس مسئلے پر زیادہ بحث کی ضرورت نہیں کہ سماجی صداقتوں کو ان کی معروضیت اور استدلال کے سبب نہ تو شاعری کی ہیئت میں تمام و کمال جذب کیا جا سکتا ہے نہ ہی یہ شاعری کا منصب رہا ہے۔ شاعری ایک اندرونی وحدت میں متضاد صداقتوں کو بھی ایک نقطے پر جمع کر لیتی ہے اور اس عمل میں اسے خارجی

صداقتوں کے کئی اسباب وعناصر کو خارج کرنا پڑتا ہے۔ سائنسی بیان میں اشیا کی تعبیر جس استدلالی انداز میں کی جاتی ہے ظاہر ہے کہ شعری اظہار اس کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ شاعری الفاظ کو معانی کے اپنے نقوش سے آراستہ کرتی ہے جنہیں صرف لغات کی مدد سے نہیں سمجھا جا سکتا۔ اسی طرح مارکسی جمالیات میں عوامی زبان پر زور دینا اس لئے بے معنی ہو جاتا ہے کہ عام زبان شعر کی زبان بن سکتی ہے نہ سائنس کی۔ پھر سائنس داں لفظ کو اس حد تک متعین کرنے کی سعی کرتا ہے کہ ایک وقت میں اس سے ایک ہی مفہوم کی ادائیگی ہو۔ شاعر لفظ سے انسانی تجربے کی مختلف الابعاد معنویت کے فنکارانہ اظہار کی کوشش کرتا ہے۔ وہ سائنسداں کی طرح زبان کو خالص (Pure) اور علمی نہیں بناتا، بلکہ اسے عمیق اور وسیع کر کے اس میں ایک جادو کی کیفیت پیدا کرتا ہے جو پڑھنے یا سننے والے کو غیر متوقع اور انوکھے انکشاف کا تجربہ عطا کر سکے اور اشاروں میں داستانیں بیان کر سکے۔ تجربے شخصی ہوں یا لاشخصی شعر میں ڈھلنے سے پہلے شاعر کے ذاتی تاثر میں آمیز ہونا ان کے لئے ناگزیر ہے۔ سوسین لینگر نے بہت صحیح کہا ہے کہ ذاتی احساسات کی اصل نوعیت کا من وعن اظہار اس لئے ممکن نہیں کہ ہم خالص ذاتی باتوں کے متعلق کبھی تفصیل سے گفتگو نہیں کرتے۔ پھر اسی کے الفاظ میں ''زبان چند مبہم اور غیر واضح جذباتی کیفیتوں کا نام تو ضرور رکھ دیتی ہے لیکن باطنی تجربے کی باریکیوں اور نزاکتوں کو ظاہر کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ احساسات، خیالات اور تاثرات کا اندرونی باہمی تعلق، بھولی بسری یادیں اور ان کی چھینیں، میٹھی میٹھی خوش فہمیاں، ہر دم متحرک تخیلات اور جذبات پر ان کے بے نام اثرات، یہ سب زبان کی گرفت سے باہر ہیں۔''(41) تجربے اور تاثر کے اسی ابہام کی وجہ سے شاعر کے لئے بعض اوقات ضروری ہو جاتا ہے کہ واضح تعقل کے بجائے واقعات وحقائق کے علامتی تبدل کے ذریعہ لفظ کے معنی کی نئی توسیع وتعبیر کر لے۔ وہ رچرڈس کی اصطلاح میں ''اشتہاری زبان (Referential Language) کی جگہ جذبہ انگیز زبان (Emotive Language) سے کام لینے پر خود کو مجبور پاتا ہے۔ اپنی تخیلی رضامندی کے ذریعے زبان کو منطقی مفہوم کے حصار سے نکال کر وہ تخلیقی مفہوم سے ہمکنار کرتا ہے۔ رمبو نے اسی لئے لغوی معانی اور نحو اور قواعد کے معینہ قوانین کو صرف بے جان اور زمین میں مدفون متحجر اشیا کی تعبیر وتفہیم کا اہل بتایا تھا۔ اس نے الفاظ کے مروجہ مفہوم کو، جو ایک عمرانی معاہدے کے تحت طے کئے جاتے ہیں، شاعری میں ایک پیچیدہ، تازہ کار، پراسرار اور طلسمی معنویت سے ہمکنار کرنے پر زور دیا تھا۔ صرف اسی طریقہ کار سے شاعر لفظ کے خیال کو آزادانہ طریقے سے ان دنیاؤں تک رسائی اور ان کے انکشاف کی قوت عطا کر سکتا ہے جو انسانی وجود کے ناگزیر اسرار وابہام کا پتہ دیتی ہیں۔

مادی صداقت اور شعری صداقت میں امتیاز قائم کئے بغیر شعری تجربوں کو کما حقہ سمجھنا ممکن ہے نہ شعری صداقت سے مادی صداقت کی منطقی نوعیتوں کو سمجھا جا سکتا ہے۔ مارکسی جمالیات اس نکتے کو فراموش کر دیتی ہے۔ شعری صداقت زمان اور مکاں کے حدود کی پابند اس طرح نہیں ہوتی جس طرح مادی صداقتیں ہوتی ہیں۔ شعری صداقت کو فنی اقدار کی ہمہ گیری مادی صداقت کے مقابلے میں بہر صورت زیادہ پائدار اور پہلودار بنا دیتی ہے۔ شعری صداقت مادی صداقت کی طرح بے لوچ نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر انسان کی حیثیت روس کے بدلتے ہوئے سیاسی رویوں کے سبب سے اب معتوب ہو چکی ہے لیکن مخدوم نے اپنی نظم میں انسان کو جس طرح موضوع بنایا ہے، ایک شعری تجربے کی حیثیت سے اس کی صداقت اب بھی قائم ہے۔ اقبال کو پسند کرنے کے لئے شعری صداقت قاری سے مشرف بہ اسلام ہونے یا ایلیٹ کو داد سخنوری دینے کے لئے مخصوص عقائد سے وابستگی کا تقاضہ نہیں کرتی۔ فن وہی ہے جس کے ذہنی تحفظ ہے (اور اس میں کوئی نظریہ شامل ہے) اور خیال سے اختلاف کے باوجود بھی ہم اس کی تحسین پر خود کو مجبور پاتے ہیں۔ یہ دراصل جمالیات کے اصولوں سے آگہی اور ذوق کی تربیت کا جبر ہے جو فن پارے سے لطف اندوز ہوتے وقت اس کی جمالیاتی قدر و قیمت کے احساس سے قاری یا سامع یا ناظر کو مغلوب کرتی ہے۔ جمالیاتی تجربہ ہمیں جو استغراق پیدا کرتا ہے۔ وہ بڑی حد تک شاعر یا فن کار کے تخلیقی استغراق سے مماثل ہوتا ہے اور اس طرح اس کے افکار و نظریات کو بھی ہمارے لئے نامانوس نہیں رہنے دیتا۔ فن کاری کا سحر مغائرت کے ہر حصار کو منتشر کر دیتا ہے اور اجنبی حقیقتیں بھی اجنبی نہیں رہ جاتیں۔ ایلیٹ نے دانتے کا جائزہ لیتے وقت اسی نکتے کی طرف اشارہ کیا تھا۔ اس کا یہ اقتباس دیکھئے:

> (اگرچہ) انگریزی ادب میں ہمیں عظیم مذہبی شعرا نظر آتے ہیں لیکن دانتے کے مقابلے میں ان کی حیثیت "مخصوص ماہروں" کی ہے۔ وہ بس اتنا ہی کر سکتے تھے۔ اور دانتے چونکہ اس کے علاوہ بھی سب کچھ کر سکتا تھا اس لئے وہ عظیم ترین "مذہبی" شاعر ہے گو کہ اسے مذہبی کہنا اس کی آفاقیت کو کم کرنا ہے۔ طربیہ خداوندی فسق و فجور کی پیدا کردہ مایوسی اور روحانی مسرت بخشنے والی بصیرت کے درمیان ہر اس بات کا اظہار جذبے کے طور پر کرتا ہے جس کا تجربہ کرنے کی استعداد انسان میں ہو سکتی ہے۔(42)

ظاہر ہے کہ دانتے کے یہاں ایک معین عقیدے سے مکمل وفاداری کے باوجود، یہ آفاقیت اور

ہمہ گیری اس کی فنکارانہ استعداد کے باعث پیدا ہوئی ہے۔ فیض کی نظم ''ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے'' مخدوم کی ''چاند تاروں کا بن'' مائیکا فسکی کی نظم At the Top of My Voice پابلو نرودا کی نظم Let the Rail Splitters Awake اور ایسی صد ہا نظمیں جو شاعر کے سیاسی مسلک اور کسی عارضی واقعے کے حوالے سے وجود میں آئی ہیں، ان کے مافیہ سے نظریاتی اختلاف ممکن ہے لیکن ان کی شعری صداقت اور توانائی کا اعتراف ناگزیر ہے۔ ان میں ذاتی تحفظات اور افکار اپنے بیرونی انسلاکات کے بعد بھی نظم کی جمالیاتی وحدت میں اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ انہیں سیاسی یا نظریاتی منشور سمجھ کر تنقید و تعریض کا ہدف نہیں بنایا جا سکتا۔ تخلیقی وفور کی شدت اور حرارت سے ان نظموں میں نظریے کی سخت و سنگین چٹانیں پگھل گئی ہیں۔ یہ آزمائش اس امر کے پیش نظر زیادہ سخت تھی کہ نظریے کا استدلال اور تعقل مذہبی عقیدے کی وسعت اور ماورائیت کے مقابلے میں تخلیقی عمل و اظہار کے راستے میں زیادہ دشوار گزار ہو سکتا ہے۔ عقیدہ چوں کہ انسانی جذبے اور ادراک کی وسیع تر دنیاؤں کا احاطہ کرتا ہے اور انسانی فکر و خیال کے ہر مظہر کو محض عنصری اور طبیعی پیمانوں پر نہیں آزماتا اس لئے فنی تخلیق و تعبیر کے عمل میں سماجی یا سیاسی نظریات کی طرح بالعموم حائل نہیں ہوتا۔

سری، مابعد الطبیعیاتی اور اساطیری اظہار اور اس کی طرف مارکسی جمالیات نیز ترقی پسند ادیبوں کے رویے سے متعلق چند نکات کا جائزہ بھی یہاں ضروری ہے کیوں کہ اس مسئلے کا تعلق بھی اصلاً ترقی پسندی کے سماجی صداقت ہی کے تصور سے ہے۔ پلیخانوف نے یہ کہتے ہوئے کہ ''سریت تعقل کی سخت دشمن ہے اور صرف سریت ہی نہیں بلکہ ہر وہ زاویۂ نظر جو کسی بھی بنیاد پر یا کسی بھی ذریعے سے ایک ''جھوٹے'' خیال کی مدافعت کرتا ہے، تعقل سے دشمنی کا مرتکب ہوتا ہے''(43) دراصل سماجی صداقت کے مارکسی تصور کو ہی اپنا معیار بنایا تھا۔ اس سلسلے میں پلیخانوف نے یہ بھی کہا ہے کہ ''جب کسی فن پارے کی تاسیس کسی جھوٹے خیال پر عمل میں آتی ہے تو اس سے اتنا اندرونی تناقض پیدا ہو جاتا ہے کہ فن پارے کی جمالیاتی حیثیت لازماً مجروح ہوتی ہے۔'' ان الفاظ سے شعری صداقت کے تصور کی نفی بھی ہوتی ہے اور بالواسطہ طور پر مذہبی اور مابعد الطبیعیاتی فکر بھی، جس کا عمل تخلیقی فکر سے مماثلت کے کئی پہلو رکھتا ہے، تنقید کا نشانہ بنتی ہے۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس (1936ء) کے اعلان نامے میں یہ ہدایت بھی شامل تھی کہ ''ادیب سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیتے ہوئے ترقی پسند تحریکوں کی حمایت کرے اور اس قسم کے انداز تنقید کو رواج دے جس سے خاندان، مذہب، جنس، جنگ اور سماج کے بارے میں رجعت پسندی اور ماضی پرستی کے خیالات کی روک تھام کی جا سکے۔''(44) مذہبی اور مابعد الطبیعیاتی فکر کی مخالفت

میں اشتراکی حقیقت نگاری کے تمام مفسرین یک زبان ہیں۔ وہ مقصدیت کی حمایت کرتے ہیں لیکن یہ مقصدیت اگر مارکسزم کے علاوہ کسی دوسرے نظریے یا عقیدے یا مسلک کے حوالے سے ادب میں در آتی ہے تو وہ معترض ہوتے ہیں۔ وہ اپنے نظریاتی مقاصد اور مذہبی فکر کے مقاصد میں یہ تضاد ڈھونڈ نکالتے ہیں کہ مذہب ایک ایسے نظام معاشرت کی ذہنی اور روحانی استعانت کرتا ہے جو اکثریت کے مادی اور ذہنی استحصال پر مبنی ہے جب کہ اشتراکی ادیب عوام کے مفادات کی وکالت اور ان کا تحفظ کرتے ہیں۔ شاعری اور ادب میں بھی ان مقاصد کا وہ اس طرح اظہار کرنا چاہتے ہیں کہ ان کے استدلال اور وضاحت پر حرف نہ آئے۔ انسانی وجود کے تمام مقاصد چوں کہ اشتراکی حقیقت نگاری کے مطابق صرف مادی ہوتے ہیں اس لئے انسانی شخصیت کے اظہار کا وہ رخ جس کے رشتے مادی نہیں ہوتے، اس کے نزدیک بورژوا معاشرے یا طبقے کی یہ سازش ہے کہ ٹھوس حقیقتوں پر وہ سریت یا عدم عقلیت کے پردے ڈال دے۔ اور عوام کو زندگی کی بنیادی صداقتوں سے دور رکھے۔ فشر بھی مابعد الطبیعیاتی اور مذہبی فکر کا مقصد صرف یہ سمجھتا ہے۔ وہ حقیقت کو اسرار بنانا چاہتی ہے اور انسانی ضمیر کو سماجی فیصلوں سے بیگانہ رکھنا چاہتی ہے۔ ایڈمنڈ ولسن نے آدرش ساز رہیں فن کاروں کو مشورہ دیا تھا کہ وہ خود کو کسی سے وابستہ نہ کریں بجز اپنے ضمیر کے، اور سماجی رسوم و روایات اور آداب کو اپنے انفرادی وجود کی آزادی پر حاوی نہ ہونے دیں۔ فشر اس طرز کو مخالف عقلیت سمجھتا ہے۔ مارکسی مفکروں کے نزدیک چونکہ عقلیت کا نقطۂ عروج اشتراکی نصب العین کی آگہی ہے اس لئے یہ طرز فکر ان کے خیال میں مخالف عقلیت ہی نہیں بورژوا سیاست کا آفریدہ بھی ہے۔ مذہب، اساطیر اور مابعد الطبیعیات سے مربوط، جذباتی یا نفسیاتی رشتے کو فشر نے اس اعتراف کے باوصف حقیقت سے فرار قرار دیا ہے کہ فن میں تعقل سے الگ ایک جادوئی عنصر بھی شامل ہوتا ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو فشر اور اس کی طرح دوسرے مارکسی مفکر اور نقاد فن میں ساحرانہ عنصر کے اعتراف اور مذہبی یا مابعد الطبیعیاتی تجربے یا طرز احساس سے انکار کر کے خود اپنی تردید کا ارتکاب کرتے ہیں۔ فشر نے شعر و ادب میں اسطور سازی کے عمل کی مذمت اس لئے کی ہے کہ اس کے خیال میں ایک ایسے انتہائی پیچیدہ معاشرے کی حقیقتوں کا اظہار، جس کے رشتے کثیر اور اندرونی تضادات بہت نمایاں ہیں، اساطیر کی علامتوں کے ذریعہ ہو ہی نہیں سکتا۔ استدلالی اظہار کی حمایت کرتے وقت اس نے یہ بھی کہا تھا کہ جادوئی عنصر قدیم انسانوں کے توہم سے وابستہ تھا۔ اب اس کی ضرورت باقی نہیں رہی۔ یعنی اگرچہ وہ فن میں تعقل سے الگ ایک جادوئی عنصر کی شمولیت کا معترف ہے لیکن اس خیال سے کہ عقل کی رسائی محدود سمجھی جائے وہ بالآخر یہ بھی کہتا ہے کہ اب یہ عنصر از کار رفتہ ہو چکا ہے۔ سوال یہ ہے کہ

اگر واضح تعقل ہی فن کی تخلیق کے لئے کافی ہے تو پھر ''جادوئی عنصر کی شمولیت'' کا کیا مفہوم ہے؟ یہاں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ فشر نے فن کی سحر کاری کا ذکر اس موقعہ پر نہیں کیا ہے بلکہ فن کی تخلیق میں ایک ساحرانہ عمل کی بات کہی ہے۔ فشر کی طرح مارکسی جمالیات کے ایک اور مفسر کو ولیف نے ''فن اور اسطور سازی'' پر اپنے مقالے میں اساطیری اظہار کی طرف جدیدیت کے میلان کی مذمت کی ہے اور مذہب و اسطور کے باہمی تعلق کو نئے تاریخی ماحول میں ایک فرسودہ تصور سے تعبیر کیا ہے۔ اس کے علاوہ اس نے فشر سے آگے بڑھ کر اسطور کو ''حقیقی'' بنانے اور مذہب کو اس سے خارج کر کے اس میں ''ارضی مواد'' بھرنے پر بھی زور دیا ہے۔''(45) اس نے شاگال کو اس بات پر مورد الزام ٹھہرایا ہے کہ اس کی تصویروں میں حقیقت متصوفانہ اسرار کی نذر ہو جاتی ہے۔ (شاگال کی نفسیاتی مجبوری یہ تھی کہ حکومت کی ہر تنبیہ کے باوجود اس کی تصویروں میں کلیسا کی کوئی نہ کوئی علامت در آئی تھی) یا کوولیف کا خیال ہے کہ شاگال اسطور کے آسیبی مرض کا شکار تھا۔ اسے اس واقعے پر حیرت بھی ہوتی ہے کہ اسطور سازی کے عمل میں مذہبی رویے کے نشانات کیوں کر شامل ہو جاتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں مذہب اور سماجی معنویت ایک دوسرے کے حریف ہوئے۔ وہ ایک طرف ٹامس مان کے الفاظ کا حوالہ دیتے ہوئے کہ ''اسطور زندگی کی بنیاد ہے اور ایک دائمی نظام ہے۔'' ان سے کسی اختلاف کا اظہار نہیں کرتا۔ دوسری طرف یہ بھی کہتا ہے کہ اساطیر سے چوں کہ انسانی ذہن کے اندرونی عمل کو سمجھنے میں کوئی مدد نہیں ملتی اس لئے اسے دائمی اظہار نہیں کہا جا سکتا۔ ان خیالات کا تناقض اتنا واضح ہے کہ اس سلسلے میں کسی تفصیلی بحث کی ضرورت نہیں۔ یا کوولیف کے برعکس یگوروف نے اساطیر کے سلسلے میں ایک بالکل مختلف رویے کا اظہار کیا ہے۔ یگوروف نے مذہب کو جہل کا اور فن کو علم کا نتیجہ کہا ہے۔ اس کے نزدیک فن معروضی دنیا سے انسان کی روز افزوں واقفیت کا پتہ دیتا ہے اس لئے سریت کے سامنے فن کبھی ہزیمت تسلیم نہیں کر سکتا۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اعلیٰ فن خیالی دنیا کے وجود کو رد نہیں کرتا، اور یہ بھی کہ فنی ارتقا کے ساتھ ساتھ وہ تمام عناصر رفتہ رفتہ مٹتے جاتے ہیں، جو معروضی دنیا کی تصویر کو بگاڑتے ہیں۔ اس ضمن میں یگوروف نے بالزاک کی فطرت نگاری کو تجریدی حقیقت نگاری کہہ کر مطعون بھی کیا ہے اور یہ تصور پیش کیا ہے کہ جو ادبی مفکر ادب کو زندگی کی عکاسی کے بجائے فنکار کے تخیل میں صورت پذیر ہونے والی زندگی کی عکاسی سمجھتے ہیں، وہ فن کی روایت کو مسخ کرتے ہیں، اور فنی تمثال کو اسطور میں بدلنا چاہتے ہیں۔(46) دل چسپ بات یہ ہے کہ مارکسی جمالیات اور اشتراکی حقیقت نگاری کے معلمین اول میں سے ایک یعنی اینگلز نے بالزاک کو ''ماضی حال اور مستقبل کے تمام زولاؤں'' (Zolas) کی بہ نسبت حقیقت نگاری کے ایک کہیں زیادہ بڑے ماہر فن کا

لقب دیا تھا۔(47) خود مارکس بھی بالزاک کا بہت قائل تھا اور اس کے ایک سوانح نگار کی اطلاع کے مطابق مارکس کی دلچسپی بالزاک سے اس درجہ شدید تھی کہ اس نے اقتصادی مطالعے سے فراغت کے بعد بالزاک کے "طربیہ انسانی" پر ایک کتاب لکھنے کا منصوبہ بھی بنایا تھا۔(48) مارکس، بالزاک کو اس کے عہد کی سماجی زندگی کی عکاسی کے علاوہ اسے انسانی فطرت کے گوناگوں پہلوؤں کی ترجمانی کرنے والے کرداروں کا پیغمبرانہ خالق بھی کہتا تھا۔

ترقی پسند تحریک نے جو شعری اصول و معیار عام کئے، ان کے محاسبے کے ساتھ ساتھ مارکسی جمالیات اور اشتراکی حقیقت نگاری کے اولین سرچشموں کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے۔ مارکس اور اینگلز شعر و ادب کے نقاد نہیں تھے تاہم انہیں کے افکار کو مارکسی نقادوں اور ادیبوں نے اپنا رہنما بنایا۔ لیکن مارکس اور اینگلز شعری اور فنی صداقت کو اپنے سماجی صداقت کے تصور سے الگ کر کے دیکھ سکتے تھے۔ ان کے مقلدوں سے یہ ممکن نہ ہو سکا۔ انہوں نے مارکس اور اینگلز کے بھی انہیں افکار سے استفادہ کیا جو ان کے سماجی اور سیاسی مقاصد نیز اقتصادی نصب العین کی تصدیق و ترویج میں معاون ہو سکتے تھے، اور جہاں کہیں انہیں مارکس اور اینگلز کے ادبی تصورات ان مقاصد سے نبرد آزما دکھائی دیئے، انہوں نے ان کو نظر انداز کر دیا۔ مارکسی فلسفے میں مذہب کے لئے کوئی گنجائش انہیں دکھائی نہ دی تو ادب میں بھی وہ مذہبی فکر کے مخالف ہو گئے اور یہ سمجھنے کی کوشش نہیں کی کہ ادب میں مذہبی فکر کا استعمال تخلیقی سطح پر عام مذہبی عقاید سے بالکل مختلف صورتوں میں ہوتا ہے اور اس کی تحسین و تفہیم کے لئے ضروری نہیں کہ انسان مذہب کو ایک ذاتی عقیدے کی حیثیت سے تسلیم بھی کر لے۔ اشتراکی حقیقت نگاری نے ادب کی مقصدیت کو یکجا کرنے کی سعی میں ادب کے اصل رول اور طریق کار کو فراموش کر دیا۔ گورکی نے خدا کو محض اس لئے ایک فضول اور غیر ضروری حقیقت سمجھ لیا کہ اشتراکی معاشرے کے فیوض و برکات سے بہرہ ور ہونے کے بعد خدا سے دعائیں کرنے یا اسے اپنی تمناؤں کا مرکز بنانے کی حاجت نہیں رہ گئی۔ اس کا خیال تھا کہ خدا بھی اسی طرح انسان کی اختراع ہے جیسے فوٹوگرافی۔ فرق بس اتنا ہے کہ فوٹوگرافی میں کیمرہ اس شے کو منعکس کرتا ہے جو واقعی موجود ہوتی ہے اور خدا کا تصور اس خاکے کا عکس ہے جس میں انسان نے خود اپنی توانائی اور قدرت کمال کا خواب نامہ ترتیب دیا ہے۔(49) گورکی نے مذہب کو ایک ایسی رکاوٹ سمجھا جو آزادی کی طرف انسان کی راہ سفر میں حائل ہے۔ اس حد تک سوچنے کا اسے مکمل اختیار تھا لیکن اپنے سماجی نظریے کی بنیاد پر جب وہ یہ کہتا ہے کہ مذہب چوں کہ انسان کو زندگی کی تفہیم و تعبیر یا اس کی روز افزوں تبدیلیوں کے ادراک یا زندگی کے نئے مظاہر کی آگہی سے روکتا ہے، اس لئے "فنی آگہی" کے جاندار پیڑ کی مردہ

شاخوں سے مماثل ہو جاتا ہے (50) تو اس کی بات مہمل ہو جاتی ہے کیوں کہ فنی آگہی کا معیار عقل محض کو بنانا اور عقل کی حقیقت کو صرف مادی حقیقتوں تک محدود کر دینا فن کی بنیادی حقیقت سے بے خبری کی دلیل ہے۔ مارکس نے کبھی بھی ان نظریات کو شعر و ادب پر مسلط نہیں ہونے دیا۔ وہ ادب کو فی نفسہٖ ایک مقصد سمجھتا تھا۔ تمام بیرونی مقاصد سے بے نیاز۔ ادیب کے منصب پر اظہار خیال کرتے ہوئے اس نے کہا تھا کہ ادیب اپنے کارناموں کو کسی بھی طرح وسیلہ نہیں سمجھتا۔ انہیں خود مقصدی مانتا ہے اور مذہبی مبلغین کی مانند ایک اصول میں یقین رکھتا ہے کہ ''انسانوں سے زیادہ خدا کی اطاعت کرو۔'' مارکس ہائنے کو اس کی تمام تر سیاسی کوتاہ بینیوں اور توہمات کے باوجود پسند کرتا تھا اور کہا کرتا تھا کہ ''شاعر خاق ہوتے ہیں۔ انہیں اپنی راہ چلنے کی آزادی ہونی چاہئے اور انہیں ان معیاروں پر نہیں پرکھنا چاہئے جو عام لوگوں کے لئے قائم کئے جاتے ہیں۔'' (51) یہی وجہ ہے کہ مارکس اس اصول سے آگاہ ہی نہیں، اس پر عامل بھی تھا کہ اقتصادیات کی اصطلاحوں میں سیاست، قانون، مذہب، فلسفے، ادب اور فن کے مسائل کی تشریح نہیں ہو سکتی۔ وہ تخلیقی اظہار میں جذباتی عنصر کو حقیقت پسندی کی ضد نہیں سمجھتا تھا البتہ جذباتیت زدگی کو وہ اچھی نظر سے نہیں دیکھتا تھا۔ اسی لئے مارکس نے شاتوبریاں کی مبالغہ آمیز جذباتیت اور لفاظی کو ناپسندیدہ قرار دیا ہے اور بالزاک کی فن کاری کا اعتراف کیا ہے کہ اس کی تحریریں جذباتیت کے غلو سے پاک ہیں۔ مارکس کے سوانح نگار فرانز مہرنگ نے اس کے محبوب ادیبوں اسکائلیز، ہومر، دانتے، شیکسپیئر، سروینٹیز، گوئٹے، ہائنے، بالزاک، شیلی، فیلڈنگ اور اسکاٹ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''مارکس اپنے تمام فیصلوں میں تمام سیاسی اور سماجی عصبیتوں سے آزاد تھا۔ (52) مارکس کے ایک رفیق کا قول ہے کہ سیر اور چہل قدمی کے دوران مارکس اس سے کبھی سیاسی اور سماجی موضوعات پر بات چیت نہیں کرتا تھا۔ دونوں صرف ادب پر گفتگو کرتے تھے۔ اور مارکس جس کا حافظہ غیر معمولی تھا دانتے کی طربیہ خداوندی اور شیکسپیئر کے ڈراموں کے لمبے لمبے اقتباسات بڑے جوش کے ساتھ سناتا تھا۔ (53) ادب کو وہ ادب سمجھ کر پڑھتا تھا اور زبان کی صحت اور محاسن کا بہت گہرا شعور رکھتا تھا۔

زبان اور شعری ہیئت کے مسائل کی طرف مارکسی جمالیات کے مفسر جو انداز نظر اختیار کرتے ہیں، اس کا مارکس کے ادبی مذاق و معیار سے کوئی علاقہ نہیں۔ ڈمشٹس نے اپنے مضمون (حقیقت نگاری اور جدت پرستی (جدیدیت) میں زبان اور فن پر توجہ کو ہیئت پرستی کا نام دے کر اسے انسان دشمنی سے تعبیر کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ''ہیئت پرستی'' ادب میں انسان کی ہیئت بگاڑ دیتی ہے۔ (54) میتھنگو نے اس بات پر زور دیا ہے کہ شعر میں اگر کسی لفظ یا مصرعے سے بیک وقت کئی معنی نکلتے ہوں تو یہ دراصل

ہیئت کا تذبذب ہے۔[55] گورکی نے بھی اپنے معروف مضمون ''میں نے لکھنا کیسے سیکھا'' میں ادب کی زبان کو عوام کی زبان کا فنکارانہ استعمال کہا ہے جو یکساں طور پر سب کے لئے قابل فہم اور سادہ ہے نیز اس میں ایسے معانی بند ھے ہوئے ہیں جن پر لوگ متفق الرائے ہوں۔ ان سب کے بالکل برعکس، مارکس نے زبان اور ہیئت کو ''روحانی انفرادیت'' کا نشان کہا ہے اور اس مطالبے کو کہ شاعر یا ادیب اپنے انفرادی اسلوب کے بجائے ''اپنی روح کا اظہار ایسی ہیئت میں کریں جو مروجہ اظہار کے مطابق ہو'' وہ مستحسن نہیں سمجھتا۔ اس کے یہ الفاظ دیکھیے:

> تم یہ مطالبہ تو نہیں کرتے کہ گلاب کے پھولوں میں گل بنفشہ کی خوشبو ہو۔ لیکن وہ جو فطرت کا سب سے بڑا خزینہ ہے یعنی روح، اس کے اظہار کے لئے تم صرف ایک ہیئت (صیغہ اظہار) کی اجازت دیتے ہو (مان لو کہ) میں ایک مزاح نگار ہوں لیکن قانون یہ حکم نافذ کرتا ہے کہ سنجیدہ انداز میں لکھوں۔ میں بے باک ہوں لیکن قانون یہ چاہتا ہے کہ میرا اسلوب نرم ہو۔ شبنم کا ہر قطرہ جس میں سورج کا عکس جھلکتا ہے، رنگوں کی ایک بے نہایت نمائش سے جگمگاتا ہے۔ پھر روح کا سورج جو اس سے کہیں زیادہ افراد اور اشیا میں منتشر ہو سکتا ہے مگر ...... اجازت صرف اس بات کی دی جاتی ہے کہ وہ صرف ایک رنگ ...... سرکاری رنگ پیدا کرے۔[56]

مارکسی جمالیات کے مفسروں نے مارکس کے اس انداز نظر سے ہمیشہ مغایرت برتی۔ مارکسی نظریہ ادب کا سب سے بڑا اور معتبر ترجمان لوکاچ تاحیات اشتراکیت سے وفادار رہا لیکن چوں کہ ادب کی جمالیاتی قدر و قیمت کے تعین میں اس نے نظریے کی مداخلت سے اختلاف کیا اس لئے اشتراکی حقیقت نگاری میں اسے قابل اعتنا نہیں سمجھا گیا۔ لوکاچ نے اپنی کتاب ''معاصر حقیقت نگاری کے معنی'' میں یہ واقعہ بیان کیا ہے کہ ''ان دو دہائیوں میں جب ''انقلابی رومانیت'' کی اصطلاح مقبول تھی میں نے اسے کبھی استعمال نہیں کیا۔ نہ تو گفتگو میں نہ تحریر میں۔ میں نے یہ سمجھانے کی کوشش کی کہ ادبی تنقید کے مسائل اس (اصطلاح) کے بغیر بہتر طریقے سے حل کئے جا سکتے ہیں۔ اس وقت جب اسٹالن زندہ تھا اور Zhadanov کی فرمانروائی مطلق تھی، اس سے براہ راست اختلاف ناممکن تھا۔ لیکن یہ کہ میری خاموشی بھی مخالفت سے تعبیر کی گئی اس کا ثبوت یوں ملا کہ مجھ پر ''انقلابی رومانیت'' کا ذکر کرنے سے انکار کا الزام

عائد کیا گیا۔"(57) مصوری میں تعمیریت پسندی کے ترجمان نام گابو کو 1917ء کے روسی انقلاب کے بعد محض اس لئے کمیونسٹ پارٹی کے عتاب کا شکار اور جلاوطنی کی زندگی گزارنے پر مجبور ہونا پڑا کہ اس نے تجریدی فن کی حمایت کی تھی جسے اشتراکی حقیقت نگار قبولیت کی سند دینے پر کبھی رضا مند نہ ہوئے۔ییل یونیورسٹی کی آرٹ گیلری میں "تعمیری حقیقت نگاری" کے موضوع پر اپنے خطبے میں (1945ء) گابو نے فن کے مارکسی اصول سازوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ:

> یہ لوگ فن کار سے اور علی الخصوص ان لوگوں سے جو خود کو تعمیر پسند کہتے ہیں، یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ وہ اپنی صلاحیتوں سے مادی اقدار کی تعمیر یعنی کارآمد اشیا تیار کرنے میں مدد لیں۔ مثلاً کرسیاں، میزیں اور انگیٹھی وغیرہ۔ فلسفے میں مادیت پرست اور سیاست میں مارکسی ہونے کے باعث یہ فن پارے میں کچھ دیکھ ہی نہیں سکتے، سوائے ایک زوال آمادہ سرمایہ دار معاشرے کی تعیش پسندی کے، جوان کے نزدیک فضول ہی نہیں نئے اشتراکی معاشرے کے حق میں ہلاکت خیز بھی ہے۔

خطبے کے اختتام پر وہ قدرے جذباتی لہجے میں کہتا ہے:

> وہ لوگ جن کے ہاتھوں میں سیاسی اقتدار ہے... وہ چاہے جتنی کوشش کریں میرے ذہن کو (موت کے ذریعہ) بجھائے بغیر اسے غلام نہیں بنا سکتے ...... وہ میرے خیالات کو رسوا کر سکتے ہیں۔ میرے کارناموں پر پھبتیں لگا سکتے ہیں۔ ایک ملک سے دوسرے تک برابر میرا تعاقب کر سکتے ہیں اور شاید وہ بالآخر کار مجھے فاقوں پر مجبور کرنے میں کامیاب ہو جائیں۔ لیکن میں ان کے جہل اور ان کے تعصبات کی اطاعت ہرگز ہرگز قبول نہ کروں گا۔(58)

گابو نے بھی مارکسی جمالیات کی اس خامی کی طرف اشارہ کیا ہے کہ وہ صرف افادیت کو حسن سمجھتی اور افادیت کا پیمانہ بھی اس کے نزدیک اشتراکی معاشرے کے قیام میں معاون ہونے والی حقیقتیں ہیں۔ ادب کی زبان کو عام فہم بنانے کے لئے اس میں قطعیت اور وضاحت پیدا کرنے کا تقاضہ بھی صرف اس لئے کیا جاتا ہے کہ ادب پرولتاری طبقے کی میراث بن سکے اور ان کے مقاصد کا آلہ کار۔ اشتراکی نظریے کے ہر پہلو کو صاف صاف پیش کیا جائے تاکہ زیادہ سے زیادہ لوگ اسے سمجھ سکیں اور اس کی

اشاعت پر آمادہ ہوں۔ مارکس ادب یا فن کو اتنا سستا اور سہل الفہم نہیں سمجھتا تھا، چنانچہ اس نے ادب کی تقویم کے لئے فنی تربیت کی شرط ضروری بتائی تھی۔ اور کہا تھا کہ ''اگر تم فن سے محفوظ ہونا چاہتے ہو تو تمہیں فنی اعتبار سے تربیت یافتہ بھی ہونا پڑے گا۔''(59) اس جملے میں مارکس کے پورے ادبی تصور کی حقیقت مضمر ہے۔ فن کی تفہیم کے لئے فنی تربیت ضروری ہے گویا کہ ہر کس و ناکس اس سے لطف اندوز ہونے کا اہل نہیں ہوتا۔ اس طرح فن عوامی مذاق و معیار کے دائرے سے نکل کر ایک ارفع تر مظہر بن جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ عوام سے مغایرت کا اظہار نہیں بلکہ فن سے وفاداری اور اس کے حقیقی منصب و معیار کا اثبات ہے۔ اینگلز بھی ادب کی تفہیم کے لئے مطالعے کی مشق ضروری سمجھتا تھا۔ (18 مئی 1859ء کے ایک خط (بنام فرڈینینڈ لاسیل) میں اس نے لاسیل کی ایک کتاب کا ذکر کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ''بہت دنوں سے ادبی مطالعے کی مشق چھوٹ جانے کی وجہ سے میری تنقیدی صلاحیتیں کند ہوگئی ہیں اور اس کتاب پر کوئی ذمہ داراں رائے دینے سے پہلے مجھے (مطالعے اور ذوق کو تازہ کرنے کے لئے) خاصا وقت درکار ہوگا۔''(60) یعنی ادبی اظہار کی پیچیدگی کے باعث اس کی تفہیم کے لئے صرف پڑھا لکھا ہونا کافی نہیں ہے بلکہ اپنے ذوق کو تازہ اور تنقیدی بصیرت کو تابناک رکھنا ضروری ہے۔ اینگلز ایک اور اہم مسئلے میں بھی ترقی پسند تحریک کے ترجمانوں اور اشتراکی حقیقت نگاری کے مفسروں سے کلیتہً مختلف ہے۔ وہ فن پارے میں نظریے کے بے حجاب اظہار کو نامطبوع سمجھتا ہے۔ مارگریٹ ہارکنیس کے نام اس کے 1888ء کے ایک خط میں یہ جملہ بھی شامل تھا کہ ''مصنف کے نظریات جتنے مخفی ہوں فن کے حق میں اتنا ہی بہتر ہے۔'' ایک اور خط میں (بنام مینا کاؤتسکی 26 نومبر 1885ء) اینگلز نے لکھا تھا کہ ''ادیب کے لئے اپنے (ہیرو) کی محبت میں دیوانہ ہو جانا برا ہے۔'' یعنی بڑی حد تک وہ اس معروضی فاصلے کی حمایت کرتا ہے جس کا تصور اگاسی نے جدیدیت کے فنی اصولوں کے ضمن میں پیش کیا تھا۔ اسی خط میں اینگلز نے یہ بھی لکھا تھا کہ ''جب تمہارے نظریات اور عقاید سے لوگ پہلے ہی واقف ہیں تو انہیں فنی ہیئت میں دوہرانے سے کیا حاصل۔''(61)

ان اشاروں سے یہ وضاحت مقصود ہے کہ مارکسی جمالیات نے اپنے دعوؤں کے برعکس، مارکس اور اینگلز کے ادبی تصورات سے بار بار انحراف کیا ہے۔ مارکس اور اینگلز دونوں اوائل عمر میں خود شاعر رہ چکے تھے اور تخلیقی اظہار کی تعیین قدر فنی محاسن کی بنیادوں پر کرنے کا سلیقہ رکھتے تھے۔ انہوں نے کم و بیش ہمیشہ اپنے سیاسی، سماجی اور اقتصادی نظریات اور شعر و ادب کے مابین امتیازات کو ملحوظ نظر رکھا، دونوں نے ادب کو نہ تو سیاسی میلانات کے آئینے میں دیکھا نہ کسی ادیب کے سیاسی موقف کی بنیاد پر اس

کے فن کو اعلیٰ یا ادنیٰ قرار دیا۔ مینا کاؤسکی کے نام اینگلز کے خط میں یہ الفاظ بھی ملتے ہیں کہ "تم نے کھلے بندوں اپنی جانب داری کے اظہار کی ضرورت محسوس کی ہے۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ یہ تاثر (ناول میں) صورت حالات اور واقعات کے عمل سے خود بخود ابھرنا چاہئے نہ کہ اسے اوپر سے لادا جائے اور یہ بھی کہ ادب پر ایسی کوئی ذمہ داری نہیں عائد ہوتی کہ وہ قاری کو زیر بیان تصادم کے (نتیجے یعنی) مستقبل کا کوئی بنا بنایا تاریخی حل بھی فراہم کرے۔"(62) ظاہر ہے کہ جب ناول میں (جسے سارتر بھی ترغیبی ادب کے ضمن میں رکھتا ہے) اینگلز اس طرز فکر کا مخالف تھا تو شعری اظہار میں اس کا استعمال اور زیادہ دشوار تیز ناپسندیدہ ہو جاتا ہے۔ مارکس اور اینگلز کی تحریروں سے مجموعی نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ وہ دونوں فن و بیرونی مقاصد کا آلۂ کار سمجھتے یا اسے "حربے" کے طور پر کام میں لانے سے گریزاں تھے۔ ایڈمنڈ لسن کا خیال ہے کہ وہ دونوں (از منہ وسطیٰ کی اطاوی) نشاۃ الثانیہ کے کثیر الصفات انسان یعنی "مکمل انسان" کے تصور سے متاثر تھے جس میں لیونارڈو کی طرح مصور، ماہر ریاضیات اور انجینئر یا میکیاویلی کی طرح شاعر، مورخ اور حکمت عملی کے ماہر کی خوبیاں یکجا دکھائی دیتی ہیں۔(63) یہ انسانی وجود کی مختلف جہتیں ہیں اور تخلیقی اظہار میں ان کے باہمی امتیازات اور طریق کار کی نوعیتوں کے فرق کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔

اشتراکی حقیقت نگاری کے تصور میں راسخ العقیدگی دراصل لینن کے اثر سے پیدا ہوئی۔ لینن بھی مارکس اور اینگلز کی طرح شاعری، تھیٹر اور افسانوی ادب کا شائق تھا۔ لیکن ادبی اقدار و معیار کی تعیین میں اس نے اشتراکیت کی نازش بیجا کے استیلا سے نکلنے کی کوئی کوشش نہیں کی۔ نہ ان مسائل کے بارے میں کما حقہ غور و فکر سے کام لیا۔ غالباً پارٹی کی تنظیم اور سیاسی مصروفیتوں نے اسے اس درجہ تھکا دیا کہ فن کی جمالیاتی قدروں سے ذہنی طور پر وہ رفتہ رفتہ دور ہٹتا گیا اور اسے اپنے انفرادی ذوق و وجدان کو رہنما بنانے کا خیال نہیں رہا۔ وہ موسیقی کو ایک فوق الانسانی استعداد کہتا تھا لیکن مادی مقاصد کی گرفت اس پر سخت تھی۔ چنانچہ اس نے موسیقی کے سحر سے احتیاط برتنے کا مشورہ دینا بھی ضروری سمجھا کہ انسان کے اعصاب اور حواس کی فعلیت اس سے متاثر نہ ہونے پائے۔ لینن نے ایک بار مایاکافسکی کا یہ مصرعہ سنا کہ "ہم اپنی قوتوں کی کمک آسمانوں تک پہنچانا چاہتے ہیں" تو فوراً یہ جواب دیا کہ "اس کی ضرورت نہیں زمین پر ہے۔"(64) دوسرے لفظوں میں لینن شاعری کو اسی خدمت پر مامور کرنا چاہتا تھا جس کی جانب گالبو نے "تعمیری حقیقت نگاری" پر اپنے خطبے میں اشارہ کیا تھا۔ لینن دوستوئیفسکی کو اس لئے ناپسند کرتا تھا کہ دوستوئیفسکی کے مطالعے سے کچھ حاصل ہونے کی توقع اسے نہیں تھی۔ (میرے پاس اس بکواس کے لئے وقت نہیں۔ اس سے آخر مجھے کیا مل سکتا ہے۔ لینن) تالستائی کی تخلیقی صلاحیتوں کا ایک حد تک وہ ثنا

خوان بھی تھا لیکن جب سماجی افادیت اور عقلیت کے معیار پر اس نے ٹالسٹائی کو پرکھنا چاہا تو اس نتیجے پر پہنچا کہ:

> ایک طرف وہ عظیم فن کار، وہ جینئس ہے جس نے نہ صرف یہ کہ روسی زندگی کی بے مثال قلمی تصویریں اتاری ہیں، بلکہ عالمی ادب میں بھی قدر اول کے اضافے کیے ہیں۔ دوسری طرف ہمیں وہ بورژوا زمیندار نظر آتا ہے جس کے سر پر مسیح کا آسیب چھایا ہوا ہے۔ ایک طرف تو ہم سماجی مکروفریب اور منافقت کے خلاف اس کے شاندار، توانا، بے جھجک اور مخلصانہ احتجاج کو دیکھتے ہیں۔ دوسری طرف وہ (ٹالسٹائیوی) آنسو بہاتا ہوا، اعصاب زدہ اور تھکا ماندہ روسی دانشور ہے جو کھلے بندوں سینہ کوبی اور گریہ و زاری کرتا ہے کہ میں ایک بھیانک اور بدمعاش گناہ گار ہوں لیکن اب میں اخلاقی کمال کی جدوجہد میں لگا ہوا ہوں۔ میں نے گوشت کھانا چھوڑ دیا ہے اور اب صرف چاول کی کھیر پر قانع ہوں۔(65)

ظاہر ہے کہ یہ نہ تو ادبی تنقید ہے نہ اس میں کسی فنی اور تخلیقی بصیرت کا سراغ ملتا ہے۔ تاہم مارکسی جمالیات نے اس طرز فکر سے گہرا اثر قبول کیا، اور فن یا فن کار کے ہر اس پہلو کو جو اشتراکی نظریے کے مطابق ناقابل التفات ہے اعتراضات کا نشانہ بنایا۔ لینن نے متذکرہ بالا اقتباس میں ٹالسٹائی کو بعض تضادات کا قصور وار ٹھہرایا۔ اس کا خیال تھا کہ ان تضادات ہی کے باعث ٹالسٹائی نہ تو محنت کش طبقے کی تحریک کو خاطر خواہ طور پر سمجھ سکا نہ سوشلزم کے لئے اس طبقے کی جدوجہد کو ____ چنانچہ روسی انقلاب کی حقیقت سے بھی بے خبر رہ گیا۔ ٹالسٹائی پر اپنے مضامین میں لینن نے کہیں کہیں ان تضادات کا جواز فراہم کرنے کی سعی میں یہ ضرور لکھا ہے کہ ٹالسٹائی کے تضادات فی الحقیقت اس کے عہد کی انتہائی پیچیدہ اور متضاد صورت حال تیز الجھے ہوئے سماجی اثرات اور تاریخی روایتوں کا عکس ہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ ٹالسٹائی کو اس کی مذہبیت کے سبب سے لینن کبھی معاف نہیں کر سکا۔

لینن ادب اور ادیب دونوں کو قبولیت عام کی سند کے بغیر توجہ کا مستحق نہیں سمجھتا تھا۔ ایک مقبول ادیب کی پہچان اس نے یہ بتائی ہے کہ ''وہ قاری کو گہری فکر اور گہرے مطالعے کی طرف لے جاتا ہے اور آسان دلیلوں یا مؤثر مثالوں سے شروع کرتے ہوئے وہ عام حقائق سے اہم نتیجے برآمد کرتا ہے اور سوچنے والے قاری کے ذہن میں ہمیشہ تہ نئے سوالات پیدا کرتا ہے۔'' فن کے بارے میں لینن کا قول تھا کہ ''عوام کی ملکیت ہے۔ اس کی جڑوں کو دور تک عوام میں ڈوب جانا چاہئے۔ اسے عوام کے

ارادوں، احساسات اور افکار کو منظم کرنا چاہئے اور انہیں اوپر اٹھانا چاہئے۔ اسے عوام میں چھپے ہوئے فن کار کو جگانا چاہئے۔ اور اس کی تربیت کرنی چاہئے۔ کیا ہم ایک چھوٹی سی اقلیت کے لئے مدہ کیک مہیا کریں جب کہ محنت کشوں اور کسانوں کی اکثریت سیاہ روٹی سے بھی محروم ہو۔'' یعنی جیسا کہ ان الفاظ سے عیاں ہے، اعلیٰ اور ادنیٰ ادب کی تفریق کا اصول لینن نے یہی سمجھا تھا کہ اس کا خطاب لتنے وسیع یا مختصر حلقے سے ہے۔ ''فن صرف وہ تھا جو'' یکساں طور پر سب کے لئے سہل الفہم ہو۔ ... ہماری نگاہوں کے سامنے فن کی تخلیق کے وقت بھی، ہمیشہ کسان اور محنت کش ہوں۔''(66) لینن کی اس مقصد پرستی اور نظریاتی غلو سے شعر و ادب کو جو نقصان پہنچا اس کا احساس اشتراکی حقیقت نگاری سے ذہنی اور اصولی فاصلہ رکھنے والوں سے قطع نظر چی گیوارا جیسے انقلابی کو بھی تھا مارکسی مفکر اشتراکی نظریے پر جراحت اٹھانے کو بورژوا اور سرمایہ دار طبقے کی سازش کہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ چی گیوارا پر کسی بھی صورت یہ الزام نہیں لگایا جا سکتا۔ اس کی نظریاتی وفاداریاں بہت واضح ہیں۔ پھر بھی وہ اشتراکی حقیقت نگاری کی ادعائیت پر معترض ہوا اور یہ کہا کہ ''ہمیں حقیقت پسندی کے تخت پر بیٹھ کر بہر قیمت انیسویں صدی کے نصف اول کی فنی ہیئتوں پر ملامت نہیں کرنی چاہئے۔ اس کا مطلب ایک نوع کی ماضی پرستی بھی ہوگا اور یہ بھی کہ ہم اس انسان کے فنی اظہار کی سانچہ بندی کی زبردست غلطی کر رہے ہیں جو آج پیدا ہوا ہے اور تشکیل کے عمل سے گزر رہا ہے۔''(67)

لینن کے مقابلے میں ٹرانسکی ادب کا زیادہ تربیت یافتہ شعور رکھتا تھا۔ یہاں ٹرانسکی کے سیاسی اور سماجی رول کی حقیقت یا قدر و قیمت سے بحث نہیں۔ تاہم یہ اشارہ ضروری ہے کہ اس نے شعر و ادب کو سب سے پہلے اشتراکیت کے سیاسی نظریے کی اصطلاحوں سے دور رکھنے کا مشورہ دیا۔ اس نے اپنی کتاب ''ادب اور انقلاب'' میں روسی انقلاب کے بعد نمو پذیر ہونے والے معاشرے میں روسی ادیبوں کے مسائل کو سمجھنے اور سمجھانے کی وقیع کوشش کی ہے۔ وہ پرولتاری ادب یا پرولتاری ثقافت کی اصطلاحوں کو خطرناک تصور کرتا تھا، کیوں کہ یہ اصطلاحیں اس کے خیال میں ادب اور ثقافت کو ہنگامی اور پچھلے مسائل میں الجھا دیتی ہیں جب کہ لینن پرولتاری ثقافت کو ''سرمایہ داروں، زمینداروں اور دفتر شاہی سماج کے جوئے میں دبی ہوئی انسانیت کے جمع کردہ سرمایہ علم کی منطقی نشو و نما'' سے تعبیر کرتا تھا۔ ٹرانسکی کا خیال تھا کہ اشتراکیت صرف ایک سیاسی ثقافت کو جنم دے سکتی ہے۔ فنی ثقافت کی تعمیر اس سے ممکن نہ ہوسکی۔ اس نے یہ اعتراف بھی کیا تھا کہ کسی فن پارے کو قبول کرنے یا رد کرنے میں مارکسزم کے اصولوں سے ہمیشہ کام نہیں لیا جا سکتا، کیوں کہ فن کی تقویم صرف فنی جمالیات کے قوانین کی روشنی میں کی جا سکتی ہے۔

اسٹالن کے عہد میں ادب پر سیاست کے تسلط میں مزید شدت پیدا ہوگئی۔ وہ شعر و ادب کے مذاق سے تقریباً عاری تھا، چنانچہ اس نے ایک ایسے معاشرے میں ادب کو سیاسی آلہ کار کے طور پر برتنے کی کوشش کی جس کی ستر فیصد آبادی ناخواندہ تھی اور فن کے منصب کو سمجھنے اور اعلیٰ و ادنیٰ فن میں تمیز کرنے کی صلاحیت سے بیگانہ۔ اسٹالن کی مطلق العنانیت کے عہد میں سیاسی اور نظریاتی اختلاف ایک سنگین جرم تھا اور انسانی فکر کے اظہار کی ہر وہ صورت جو اس کے مزاج سے ہم آہنگ نہ ہوتی، لائق سزا تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ لوگ خاموش رہتے یا ادب کے سرکاری تصور کی خدمت انجام دینے کے عادی ہوگئے۔

شعر کی سماجی معنویت یا فنون کے آغاز سے متعلق سوالات پر بحث میں مارکسی فلسفے سے قدرے مدد لی جاسکتی ہے۔ لیکن ادبی معیار کے طور پر اسے رہبر بنانا اس لئے دشوار ہے کہ مارکسی جمالیات بہتر اور کمتر معنویت رکھنے والے ادب میں فرق کرنے کا کوئی فنی اصول فراہم نہیں کرتی۔ مارکسی ہونا اس بات کی ضمانت نہیں کہ ادب فہمی یا تخلیق ادب کی استعداد بھی حاصل ہو جائے گی۔ بیشتر مارکسی ادیبوں اور نقادوں نے سماج اور تہذیب کے مسائل کو سمجھنے کی اور معینہ خطوط پر بعض نتائج کے استنباط کی سعی کی ہے۔ ادب اور فن کے سوالات کو انہوں نے یا تو درخور اعتنا نہیں سمجھا، یا انہیں غیر ادبی سوالات میں اس طرح الجھا دیا کہ ادب اور غیر ادب کی تمیز ان کے لئے مشکل ہوگئی۔ اشتراکیت کے غرور بیجا کے سبب اپنے طرز فکر اور طریق کار میں ان کا یقین اتنا پختہ تھا کہ انہوں نے مارکسی جمالیات اور اشتراکی حقیقت نگاری کے حدود اور نارسائیوں کا محاسبہ کرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی۔ اس لئے ان کے نتائج اور نظریات سے ناآسودگی فزوں تر ہوتی گئی، مارکسی مفکر ادب سے ہر قسم کی سماجی اور سیاسی ذمہ داری کا مطالبہ کرتے رہے۔ اس کے حقیقی منصب کی طرف ان کا دھیان کم ہی گیا۔ نظریے سے وفاداری اور وفاداری کا بھی دوٹوک اظہار ان کے نزدیک ادب اور ادیب کی حیثیت کا آخری پیمانہ بن گیا۔ اس روش کی ایک عبرت ناک مثال یہ واقعہ ہے کہ ترقی پسند تحریک کے عہد آغاز میں فیض پر اوسط سے بھی کم تخلیقی صلاحیت رکھنے والے شعراء کو ترجیح دی گئی۔ (سردار جعفری: ترقی پسند ادب) فروری 1933ء میں ایک مارکسی نقاد (گرینول ہکس) نے یہ اعلان کیا کہ "ادب کو پرولتاری طبقے کی رہنمائی کرنی ہوگی تاکہ طبقاتی جدوجہد میں وہ اپنے رول کو سمجھ سکے اور اس مقصد کی تکمیل کے لئے ضروری ہوگا کہ:

1۔ براہ راست یا بالواسطہ طور پر (ادب میں) طبقاتی جدوجہد کے اثرات دکھائے جائیں۔

2۔ ادیب قاری کو یہ محسوس کرائے کہ زیر بیان آنے والی زندگیوں کے تجربے میں وہ خود شریک ہے۔

3۔ ادیب کا نقطہ نظر یہ ہو کہ وہ پرولتاری طبقے کا ہراول بنے اور خود اس طبقے کا رکن ہو۔" (68)

اس نوع کے فارمولے سے جو ادب تیار کیا جائے گا اس میں ادبی محاسن کی حیثیت ضمنی اور ثانوی ہوگی۔ یہ مقصدیت نہ صرف یہ کہ فن کے وقار کو صدمہ پہنچاتی ہے بلکہ تخلیقی عمل کے راستے بھی مسدود کر دیتی ہے۔ ادیب کے ہاتھ میں دبے ہوئے قلم کو تلوار یا پرچم بنانے کا مطالبہ کرنا ادب اور تہذیب دونوں کے ساتھ ناانصافی ہے۔ شعر و ادب سے جن مقاصد کا اظہار ہوتا ہے انہیں "اسلحہ" کہنا اور سمجھنا مناسب نہیں کیوں کہ ہنگامی ضرورتوں کے تحت جس ادب کی تخلیق ہوگی اس میں صحافت کی سطحیت اور پمفلٹ بازی کا عیب پیدا ہو جانا ناگزیر ہے۔ ایسا ادب انسانی تجربے کی ہمہ گیری اور اس تجربے کی طویل المدت اثر انگیزی کا فنی اظہار کرنے سے قاصر رہے گا۔ اعلیٰ اور معنی خیز فنی تخلیق کے لئے ہنگامی حالات کے بجائے ان حالات پر غور و فکر اور ان کے تجزیے میں توازن ضروری ہے تاکہ جذباتی اشتعال اور وقتی اضطراب و اذیت کی لے قدرے دھیمی ہو جائے اور تخلیق کے جمالیاتی رنگ و خط کو مسخ نہ کر سکے۔ شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ انقلاب کا "ادب" سیاسی اور صحافتی تحریریں ہوتی ہیں۔ فنی اظہار کی وہ ہیئتیں جو انقلاب کے شعور کو جذب کرنے کے بعد سچی تخلیقی بصیرت کے ساتھ وجود میں آتی ہیں، انقلاب کے ہنگامہ خیز دور کو پیچھے چھوڑ دیتی ہیں اور انسانی تجربے کا ایک دائمی نقش بن جاتی ہیں۔ مارکسی جمالیات کی بنیاد پر جس تصورِ فن کی اشاعت ہوئی، اس کی حیثیت سماجی فن سے زیادہ سماجی مذہب کی ہے جس کا پہلا اور آخری نصب العین ایک معینہ لائحہ عمل کے مطابق ایک طے شدہ معاشرتی اور سیاسی اور اقتصادی مقصد کے حصول کی راہ دکھانا تھا۔ اشتراکی حقیقت نگاری نے ادب کو اخلاق کا نعم البدل بنانے کی کوشش کی اور اخلاق کو بھی صرف اپنے مقاصد کا مطیع تصور کیا۔ لیکن سوسن سونٹیگ نے صحیح کہا ہے کہ فن میں اخلاقی حسن انسان کے حسن ظاہری کی طرح انتہائی پائدار ہوتا ہے اور فنی یا ذہنی جمال کے استحکام کا کوئی مقابلہ نہیں کر سکتا۔ (69) شاعر اور فن کار اصلاً اخلاقی نہیں بلکہ جمالیاتی وجود کا مالک ہوتا ہے۔ فن اخلاق سے زیادہ بااخلاق ہوتا ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری نے بظاہر ادب اور زندگی کے روابط کا ایک نظریہ پیش کیا ہے لیکن یہ روابط بالآخر سیاسی اور مروجہ اخلاقی حدود میں گم ہو جاتے ہیں۔ ٹامس مان نے جون، 1952ء میں "فن کار اور سماج" کے عنوان سے ایک تشریحیے میں کہا تھا کہ لفظ سماج میں بہرصورت ایک سیاسی تصور پنہاں ہوتا ہے کیوں کہ شاعر جب سماج کی تنقید کرتا ہے تو دانستہ یا نادانستہ طور پر کسی نہ کسی سیاسی موقف سے وابستہ ہو جاتا ہے اور پھر یہ وابستگی اسے اخلاق کے ایک محدود و مخصوص تصور سے منسلک کر دیتی ہے۔ مان نے یہ بھی کہا تھا کہ جمالیات کے دائرے میں شر (Evil) برا (Bad) نہیں ہوتا جب کہ انسانی معاشرے کے

تجربات کی دنیا میں برا اور بدمعاش اور جھوٹا اور شر مترادف بن جاتے ہیں۔ اسی لئے ادب جیسے ہی سماجی بنتا ہے شاعر ایک سماجی معلم اخلاق بن بیٹھتا ہے۔(70) ایسی صورت میں فن کے مطالبات سے بے اعتنائی پیدا ہو جانا بھی فطری ہے اور صداقت کے کسی وسیع تصور تک رسائی بھی مشکل ہے۔ کسی بھی قسم کی سیاسی یا سماجی یا مذہبی جانبداری صداقت کے صرف اسی رنگ کو صداقت مانتی ہے جو اس کے خاکے میں کار آمد ہو سکے۔ اشتراکی حقیقت نگاری نے بھی مارکسزم سے اس کی فلسفیانہ آزادی الگ کر دی اور اسے ایک مخصوص سیاسی نظریے میں اسیر کر لیا۔

اسی نظریے میں مان نے ایک اور معنی خیز بات کہی تھی کہ وہ کسی عقیدے میں نہ تو زیادہ یقین رکھتا ہے نہ کسی عقیدے سے وابستہ ہے تاہم ایک ایسے خیر میں اس کا اعتقاد بہت گہرا ہے جو عقیدے کے بغیر بھی قائم رہ سکے اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ خیر تشکیک سے پیدا ہوا ہو۔ ہر عقیدے اور نظریے سے انکار کو نشانہ بنا کر جدیدیت پر اکثر مارکسی حلقوں کی طرف سے یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ وہ ہر اخلاقی تصور اور قدر سے بیگانہ محض ہے۔ نئی شاعری ایک منفی رویہ ہے زندگی کی طرف۔ نئے شعرا جنسی اور اخلاقی بے راہ روی کے نقیب ہیں۔ جدیدیت شاعری میں اخلاق کو مصنوعی طریقے سے داخل کرنے کے خلاف یقیناً ہے، اس لئے کہ شعر یا نظم کی عضوی وحدت اس نوع کے جبر سے نقصان اُٹھانے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ لیکن جیسا کہ ہم پہلے عرض کر چکے ہیں، ادب اخلاق سے زیادہ با اخلاق شے ہے۔ مروجہ اخلاقی قدروں سے بے اطمینانی کا بنیادی سبب اس حقیقت کا اظہار ہے کہ یہ قدریں انسانی وجود کا فطری عنصر نہیں بن سکی ہیں اور ایک منافق معاشرے میں جو ہر قدم پر انسان اور انسانیت کی نفی کا مرتکب ہوتا ہے، ایک جھوٹا مقنع بن گئی ہیں۔ تشکیک جدیدیت ہی کی نہیں نئے انسان کے فکر و نظر کی بھی ایک اہم حقیقت ہے لیکن یہ ایک نئے ایمان کی جستجو ہے۔ اس جستجو کی ضرورت کا بالواسطہ اظہار بھی ہے۔ یہ ایک وسیلہ بھی ہے ذہن اور حواس کو متحرک رکھنے، اپنی انفرادیت کو زندہ رکھنے اور خوب سے خوب تر کی تلاش کا۔ مارکسی مفکر اشتراکی نظریے سے مکمل وفاداری چاہتے ہیں اور اس سلسلے میں کسی شک و شبہ کا دریچہ کھلا نہیں رکھنا چاہتے۔ اشتراکی حقیقت نگاری یہی تقاضہ شعر و ادب سے کرتی ہے کہ اس میں اشتراکیت پر غیر متزلزل ایمان کا واضح اظہار ہو۔ اس مسئلے پر مارکس سے رجوع کیا جائے تو ایک دوسری حقیقت ہاتھ آتی ہے۔ اپنی بیٹیوں لارا اور جینی کے ساتھ ایک کھیل میں مارکس ان کے بعض واحد المرکز سوالات کے جواب میں جو کچھ کہتا تھا وہ ''اعترافات'' کے عنوان سے شایع ہو چکا ہے۔ ان سے تشکیک پر مارکس کے مستحکم ایمان کا انکشاف ہوتا ہے۔ ''اعترافات'' میں سے چند سوالات اور ان کے جواب حسب ذیل ہیں:

مرد میں تمہاری پسندیدہ صفت	قوت
عورت میں تمہاری پسندیدہ صفت	کمزوری
تمہاری اپنی بنیادی صفت	ایک وقت میں ایک مقصد
تمہارا مسرت کا تصور	جدوجہد
تمہارا بدحالی کا تصور	غلامی
تمہارا پسندیدہ اصول	کوئی بھی شے جو انسانی ہے میرے لئے اجنبی نہیں
تمہاری پسندیدہ ضرب المثل	ہر شے پر شک کرو۔ (71)

اب کہ سائنس کا غرور بے جا ٹوٹ چکا ہے اور اضافیت کے نظریے نے زمان و مکاں کی حیثیت بدل دی ہے، کسی بھی شے یا حقیقت یا قدر کو مطلق تصور کرنا ایک غیر عقلی رویے کا شکار ہونا ہے۔ شک کی گنجائش کسی نہ کسی سطح پر ہر اس حقیقت یا مظہر یا شے میں موجود ہوتی ہے جس میں تشکیک کا اظہار کیا جائے۔ لیکن اشتراکیت ایک معینہ نصب العین، نظریے اور معیار اور تصور اقدار میں تشکیک کو ہمیشہ سیاسی معنی پہناتی ہے اور اس کے پس پشت نئے انسان کے ذہنی مزاج اور نئے حالات کی پیچیدگیوں کی کسی حقیقت کا سرا نہیں ڈھونڈ پاتی۔ جدیدیت نئے انسان کی پریشاں خیالی کا سبب گومگو کی اس کیفیت کو قرار دیتی ہے جو مختلف السمت اور مختلف المرکز عقاید، نظریات، حقائق اور وقائع کی دنیا میں اپنی راہ نہ پانے کا ردعمل ہے۔ کوئی بھی حقیقت بجز ہر حقیقت میں تشکیک کی ایک دائم و قایم لہر کے، موجودہ انسانی زندگی کی متضاد و متصادم حقیقت کا شافی جواب نہیں دے سکی۔ اشتراکیت نے ہر سوال کا جواب مہیا کرنے کی قدرت کے دعوؤں میں ادب اور فن کے سوالات کو بھی اپنے زیر نگیں سمجھ لیا۔ اسی لئے مارکسی جمالیات تخلیقی تجربوں کی فنی تقویم کے برعکس، ان کے فکری مسائل پر بحث کو سب کچھ سمجھتی ہے اور اس بحث کا دائرہ بھی اشتراکیت کے سیاسی اور سماجی تصورات کی حدوں سے آگے نہیں پھیلتا۔ اشتراکیت کی سیاسی رجائیت پسندی آزادانہ فکر کا احتساب اس لئے کرتی ہے کہ کہیں اس کا خاتمہ اشتراکی مقاصد اور طریق کار ہی میں شک پر نہ ہو۔ نئی حسیت ایک دوسرے سے ٹکراتی ہوئی حقیقتوں کے شور میں عدم تیقن کی ذہنی کیفیت سے عبارت ہے۔ بیسویں صدی کے تمام فلسفیوں نے اس عدم تیقن کے اسباب کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ جدیدیت جن فلسفیانہ تصورات سے ذہنی ربط رکھتی ہے وہ سب کے سب اس عہد کے گم کردہ راہ انسان کی الجھنوں اور اس کی اندرونی پیکار اور عدم تیقن کے باعث اس کی غیر محفوظیت کی تفہیم کے لئے مطالعے کی کوئی نہ کوئی بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ اسی لئے ان فلسفوں کو ایک حد تک ادبی فلسفے کہنا مناسب ہوگا۔

جدیدیت شاعری کو فلسفے یا مذہب کا نعم البدل نہیں سمجھتی تاہم اسے اس خلا کو پر کرنے کے ایک قوی الاثر مظہر کی شکل میں دیکھتی ہے جو منظم مذاہب اور نظریوں کی شکست و ریخت کے باعث پیدا ہوا ہے۔ تشکیک جدیدیت کا فلسفہ نہیں، نئے انسان کی ایک تجرباتی صداقت ہے۔ جدیدیت شاعری کو اس تشکیک کے زائیدہ غم انگیز احساس یا حزن آمیز آسودگی کا فنی اظہار بناتی ہے اور اس اعتراف پر شرمندہ نہیں ہوتی کہ شاعری یا ادب یا فنون نے زندگی کے مادی تقاضوں کی تکمیل میں کوئی کامیابی حاصل نہیں کی، تاوقتیکہ ان کی حدیں صحافت اور سیاست سے نہ جا ملیں، اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب شعر و فن کے حقیقی منصب کو فراموش کر دیا جائے اور زندگی کی ادھوری (یعنی صرف مادی) صداقتوں کو پوری زندگی سمجھ لیا جائے۔

سارتر نے موجودہ عہد کے فن کار اور یساریت کو ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم بتایا ہے لیکن فکر سے ہٹ کر جب وہ شعر و ادب کے فنی اور تخلیقی مسائل کی طرف بڑھتا ہے تو بار بار اپنی تردید کرتا ہے۔ مثلاً یساریت میں اپنے ایقان اور سماجی وجودیت پر اپنے غیر متزلزل ایمان کے باوجود وہ یہ بھی کہتا ہے کہ جو شخص مخصوص حقائق کا اظہار مخصوص سانچوں میں کرتا ہے ادیب کہلانے کا مستحق نہیں ہے۔(72) یہی وجہ ہے کہ سارتر شاعری کو ترغیبی ادب یا وابستگی کے ادب کی شرطوں سے آزاد سمجھتا ہے کیوں کہ شاعری نہ تو مخصوص حقائق کی آمریت کو تسلیم کرتی ہے نہ مخصوص صیغۂ اظہار (سانچوں) کی۔ سارتر کے ادبی تصورات کا جائزہ اس مقالے کے دوسرے باب میں لیا جا چکا ہے اس لئے فی الوقت اس کے فکری تناقضات سے سروکار نہیں۔ یہاں صرف اس اعادے کی ضرورت ہے کہ سارتر ترغیبی ادب کی تبلیغ کے باوصف شاعری کو تبلیغ و تلقین سے اس لئے گراں بار نہیں قرار دے سکا کہ بقول اس کے شاعر زبان کو ''استعمال'' کرنے سے انکار پر بھی قادر ہوتا ہے یعنی زبان کو وسیلہ بنانے کے بجائے مقصد بنا دیتا ہے۔ اپنی تخلیقی بصیرت کی رہبری میں کسی لفظ کو کسی بھی تاثر سے ہم کنار کر سکتا ہے اور سبز کو محض سبز نہیں سمجھتا۔

جدیدیت نے حقیقت پسندی کے دائرے کو وسیع کیا ہے۔ اس سے انحراف نہیں کیا۔ حقیقت سے انقطاع ادیب کو ہاتھی دانت کے اس مینار میں پہنچا دیتا ہے جہاں دنیا سے اس کے تمام رشتے ٹوٹ جاتے ہیں لیکن اشتراکی حقیقت نگاری حقیقت کا جو تصور پیش کرتی ہے اس میں مکمل آلودگی بقول کامیو ادب کو سیاست کے زنداں میں ڈال دیتی ہے جہاں اس کی انفرادیت کا شجر سوکھ جاتا ہے اور رفتہ رفتہ ہواؤں میں بکھر جاتا ہے۔(73) جدیدیت نے اسی لئے سریت اور مادیت کے درمیان اپنی راہ نکالی ہے جہاں وہ دونوں سے تعلق برقرار رکھ سکے۔ لیکن کسی ایک سے مغلوب نہ ہونے پائے۔ یہ فن کا راستہ ہے جس میں فن کار بیرونی حقیقت اور اپنی انفرادیت یا کائنات اور ذات کے باہمی توازن کو قائم رکھتا ہے۔

حقیقت کے اشتراکی تصور کے ضمن میں یہ نکتہ بھی اہم ہے کہ اشتراکیت حقیقت کو صورت حال یا موجود حقیقت (Being) سمجھنے کے بجائے اسے اپنے پروگرام اور نصب العین کی روشنی میں محض ایک وجود پذیر حقیقت (Becoming) سے تعبیر کرتی ہے۔ اقدار کی ضرورت فی الاصل انسانی صورت حال یا عمل میں ہے نہ کہ ان ادوار میں جو انسان کی گرفت سے آزاد، مستقبل کی کوکھ میں پڑے ہوئے ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے اشتراکی حقیقت نگاری کو دیکھا جائے تو جدیدیت کی نئی حقیقت پسندی کے مقابلے میں اس کی حیثیت ایک مثال پرست نظریے کی ہو جاتی ہے۔

بیشتر صورتوں میں کسی نظریے میں مکمل ذہنی سپردگی ذہنی انفعالیت ہی کی ایک شکل بن جاتی ہے۔ یوتشنکو کہتا ہے کہ اشتراکی حقیقت نگاری اس ادیب کی خلاقانہ استعداد سے مطابقت رکھتی ہے جو سوشلزم، کمیونزم اور ہیومنزم کے تصورات کی مکمل حمایت کرتا ہے اور ان کی اشاعت میں عملی حصہ لیتا ہے۔[74] دراصل یہ مارکس کے اس نظریے کی بازگشت ہے کہ (فلسفیوں کے لئے) سوال دنیا کی تعبیر کا نہیں اس کو بدلنے کا ہے۔ مارکس نے جس سیاق و سباق میں یہ بات کہی تھی، اشتراکی حقیقت نگاری کے مفسر اس کو بالکل نظر انداز کر دیتے ہیں اور من و عن اسے ادبی اور تخلیقی اظہار پر منطبق کرنا چاہتے ہیں۔ اس معاملے میں ان کی انتہا پسندی اور خوش گمانی اس حد تک جا پہنچتی ہے کہ فنی اور جمالیاتی اصولوں کو ادبی مطالعے میں بروئے کار لائے بغیر وہ ترقی پسند اور غیر ترقی پسند ادب کی حلقہ بندی کر دیتے ہیں۔ جدیدیت فکری سطح پر گو کہ اشتراکیت سے اختلاف کے کئی پہلو رکھتی ہے، تاہم، چوں کہ اس کی بنیاد ادبی اقدار پر قایم ہے اس لئے جدیدیت ان ادیبوں کو بھی اپنے حلقے میں قبول کرنے پر آمادہ ہوتی ہے جو اس سے ذہنی مغایرت رکھتے ہیں۔ یوتشنکو کو آواں گارد حلقوں میں جو مقبولیت حاصل ہے یا روس کے شعرا میں دوژنے سنسکی، ونوکوروف اور روایتی ہیئتوں میں انتہائی ذاتی لہجے کی شاعرہ اخمار ولینا کی تخلیقی صلاحیتوں کا غیر ترقی پسند حلقوں میں اعتراف، اس حقیقت کا ضامن ہے کہ جدیدیت فکری اختلافات کو ادب کی تقویم کے معاملے میں پس پشت ڈال دیتی ہے۔ اُردو کے جدید تر حلقوں میں فیض، اختر الایمان، مخدوم اور دوسرے کئی وابستہ شاعروں کی پذیرائی جدیدیت کی اسی کشادہ قلبی کی مظہر ہے۔ ان شعرا کا فنی شعور اپنے نظریات اور ذہنی وفاداریوں کی سطح سے ارتفاع کا بھی پتہ دیتا ہے۔ جمالیاتی زاویۂ نظر سے جدیدیت اس شعور کا تقاضہ کرتی ہے جو اگر کسی مسلک کا پابند ہو بھی تو اپنے اظہار میں ان پابندیوں کو عبور کرنے کی قوت رکھتا ہو۔ لیکن ترقی پسندی کی ادعائیت نے ایک عرصے تک اختر الایمان کو زیر عتاب رکھا اور اشتراکی حقیقت نگاری کے بےلوچ معیار سے فیض کی روگردانیوں کو نامطبوع گردانتی رہی۔ راولپنڈی سازش کیس کے

سلسلے میں گرفتاری کے بعد جیل سے فیض نے رضیہ سجاد ظہیر کے نام ایک خط میں لکھا تھا:

> آپ کی فرمائش پر بنے (سجاد ظہیر) نے میری نئی اور ''فضول'' سی نظم غالباً آپ کو بھیج دی ہے۔ میں نے منع کیا تھا کہ مت بھیجنا۔ کہیں علی سردار جعفری کی نظر پڑ گئی تو مجھ پر تنزل کا فتویٰ لگا دے گا۔ یوں بھی لوگ کہیں گے کہ ہمیں جیل میں بیٹھ کر گل و بلبل کی سوجھ رہی ہے حالانکہ لکھنے کو اور اتنی باتیں رکھی ہیں۔ بہرصورت آپ باتیں بناتے رہیے۔ ہمارا جیل میں اگر عاشقانہ شعر لکھنے کو دل چاہے گا تو ضرور لکھیں گے۔ (75)

ترقی پسندی کی اس آمریت سے تنگ آ کر نئی شعراء رفتہ رفتہ اشتراکی حقیقت نگاری کے مرکز سے دور ہوتے گئے۔ فراق نے، دیباچے میں جذبی نے اس بات کی شکایت کی کہ ترقی پسند حضرات نے اپنے موضوعات کی دنیا اتنی محدود کر لی ہے کہ صرف سیاست کو ترقی پسندی سمجھنے لگے ہیں اور شاعری میں حسن و عشق کا ذکر ان کے نزدیک ایک ناقابل معافی گناہ ہے۔ خود ترقی پسندوں میں سجاد ظہیر اور ڈاکٹر عبدالعلیم نے ادب پر سیاست کے اس احتساب اور ادب کو سیاسی حربے کے طور پر استعمال کرنے کی مذمت کی (صبا حیدرآباد، جون، جولائی 1956، اور ماحول دہلی شمارہ نمبر 13/14) نسبتاً کم عمر شعراء میں کئی ایک جو اپنی ادبی زندگی کے اوائل میں ترقی پسند تحریک سے ذہنی اور جذباتی قرب رکھتے تھے بدلتی ہوئی فضا میں ترقی پسندی پر اپنا اعتقاد قائم نہ رکھ سکے اور سیاست کے غلو کی حد تک بڑھتے ہوئے تسلط کے باعث ترقی پسندی سے منحرف ہوتے گئے۔ چند اقتباسات دیکھئے:

> 1۔ ہندوستان میں مغربی حکومت کے قیام کے بعد جب نئی تعلیم اور نئی تہذیب کا چرچا ہوا تو ہمارے شاعروں نے تصوف، اوہام پرستی، مافوق الفطرت قوتوں پر یقین یا عشق پیشگی، رندی اور دیوانگی کے تصورات سے کنارہ کشی اختیار کر کے کچھ نئے تصورات کو جنم دیا۔ وہ تصورات جن کا تعلق مادی زندگی کی فلاح و بہبود اور زمانہ حاضر کے مسائل کا حل تلاش کرنے سے تھا۔ حالی سے لے کر تقسیم ہند کے کچھ دنوں بعد تک ہمارے شعرا کے لئے یہ تصورات اور ان تصورات سے وابستہ مسلک یا نصب العین کا تصور ذہنی سہارے کا کام دیتا رہا۔ ایک عقیدے کے ختم ہونے کے بعد انسانی ذہن کو جس اذیت اور کرب کا سامنا کرنا پڑتا ہے وہ اس

نسل کے حصے میں نہیں آیا، کیوں کہ ان کی جگہ ایسے عقیدوں نے لے لی تھی جنہیں شاعر اپنے گزشتہ عقاید کا نعم البدل سمجھ سکتا تھا۔ اس دور میں گذشتہ عقاید سے انحراف یا بغاوت نے خود اپنی جگہ ایک مسلک یا عقیدے کی جگہ لے لی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کی شاعری میں کسی قسم کی پیچیدگی نہیں ہے۔ یہ شاعری عام طور پر بیانیہ، خطیبانہ اور پیامیہ ہے اور اس کی منطق بہت سیدھی سادی ہے۔ یہ شاعری یا تو تلقین و تبلیغ کرتی ہے یا جذبات و احساسات کو بہ راہ راست اکساتی ہے، حب وطن، اتحاد، قومی آزادی، جمہوریت، اشتراکی سماج، نئی صبح، سرخ سویرا، بغاوت، تخریب، انقلاب اور اس طرح کے بہت نعرے اور نشے موجود تھے اور ہمارا شاعر انہیں کے سہارے زندگی کی تلخیوں اور ناہمواریوں کو جھیلتا یا ان کے بارے میں اپنے ردعمل کا اظہار کرتا تھا۔ (76)

2۔ اُردو زبان کی بیشتر ترقی پسند شاعری خط مستقیم کی شاعری ہے اور طے شدہ نقطہء آغاز سے طے شدہ نقطہء انجام اور طے شدہ نتائج کی شاعری ہے اور ان طے شدہ نتائج کو پیش کرنا شاعروں کا شعری پروگرام ہے۔ فیض کی شاعری کی مقابلتاً زیادہ اثر انگیزی اسی مفاہمت کا نتیجہ ہے جو فیض نے روحانی آویزش اور خط مستقیم کے درمیان قایم کر لی ہے......

ترقی پسند نقطہء نظر کے نقادوں اور شاعروں کا خیال ہے (خاص طور پر سردار جعفری صاحب کا) کہ نیا شاعر بھی ترقی پسند شاعر سے مختلف نہیں ہے۔ اس کی نظم کا مواد بھی ترقی پسند شاعروں کی طرح پہلے سے طے شدہ ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ اُردو کے نئے شاعر اپنے خیالات ہر قسم کے مشکوک اور غیر مشکوک طریقوں سے مستعار لیتے ہیں۔ اس لئے اس حمام میں سب ننگے ہیں۔ یہ بات شاید صحیح ہے کہ ہم سب کے نتائج طے شدہ ہیں۔ لیکن ایک بنیادی فرق ہے۔ ترقی پسند شاعروں کے نتائج انفرادی طور پر اپنی اپنی سطح پر طے شدہ ہیں۔ اگر ان میں کچھ یکساں باتیں ہیں تو وہ ان کے لئے کسی انجمن یا کسی ادارے نے طے نہیں کی ہیں۔ ان خارجی عوامل کی دین ہیں جو ہم سب پر اثر انداز ہو رہے ہیں۔ (77)

دائرے میں محصور کر دینا ہے، خود ترقی پسندوں کے یہاں جو انسان کو ایک طے شدہ نظریے اور معینہ منطق کی روشنی میں دیکھتے ہیں، شاعری تک پہنچتے پہنچتے یہ منطق کئی ابعاد پر پھیل جاتی ہے اور انسانی معاشرے، مذہب، فن، تہذیب اور فرد سے اس کے رشتوں پر مبنی ہزارہا سوالات سے مربوط ہو جاتی ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری نے اپنے سماجی، سیاسی اور اقتصادی نظریات کو شاعری میں سمونے کے لئے انسانی شعور، عمل اور جذبے کے تمام مظاہر سے ان کا تعلق قائم کرنے کی سعی کی تھی۔ سلیم احمد جب راشد اور میراجی کو ایک نئی روایت کا بانی اور نظم جدید کا موجد (''نظم جدید کا ہاتھی سب سے پہلے میراجی اور راشد نے نکالا'' سلیم احمد) کہتے ہیں اور ساری توجہ اس بات پر صرف کر دیتے ہیں کہ میراجی نے کسری آدمی اور پورے آدمی کو ایک دوسرے کے تقابل میں رکھ کر دیکھا اور کسری آدمی کی پیدائش کی مختلف صورتوں پر غور کیا''۔ اور پھر اس پورے آدمی کی شناخت کا نشان صرف کسری آدمی کو بناتے ہیں تو وہ نظم جدید کی صرف ایک جہت پر نظر ڈالتے ہیں اور میراجی یا راشد کی کلیت کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اسی لئے راشد نے بھی اپنی شاعری کی ''غایت الغایات'' تک سلیم احمد کی رسائی کا اعتراف کرتے ہوئے بھی، یہ وضاحت ضروری سمجھی تھی کہ وہ پورے آدمی کو صرف جنسی انسان سمجھتے ہیں جو ''انسانی شخصیت کی سب وسعتوں پر حاوی، کامل ہم آہنگی سے بے بہرہ ہوتا ہے۔''(27)

اسپنڈر نے ''نئی شعریات'' میں یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ رومانی تحریک نے شاعری کو دو مخالف تشویقات میں منقسم کر دیا تھا۔ اس تقسیم سے اس کا اشارہ شاعری کے مقبول عام اور خواص پسند معیاروں کے درمیانی فاصلے کی جانب ہے، جس میں گذشتہ صدی کی آخری دہائیوں میں مزید اضافہ ہو گیا تھا۔ اسپنڈر کا خیال ہے کہ بیسویں صدی کے شعرا کا بنیادی مسئلہ اس فاصلے کو کم کرنا یا دو انتہاؤں میں مفاہمت پیدا کرنا ہے۔ چنانچہ اس کے نزدیک، اس صدی کے ممتاز ترین شعرا نے انسانی وجود کو اس کے کلیت کے ساتھ فعال بنانے کی کوشش کی ہے۔ یےٹس کی اصطلاح ''ہستی کی وحدت'' یا ''ایلیٹ کے الفاظ میں ''غیر منقسم حسیت'' کا مرکزی تصور جسم اور روح کی دوئی کو ختم کرنا اور شاعری کو پورے آدمی کا جمالیاتی اظہار بنانا ہے۔(28) دوسرے الفاظ میں نئی شاعری ''اونامونو کے ''ٹھوس آدمی'' یا ایڈون میور کے ''فطری آدمی'' کی ترجمان ہے جس کے ساتھ وجود کی تمام دہشتیں، پیچیدگیاں اور تضادات وابستہ ہیں۔ نئی اور پرانی شاعری کا فرق مقبول عام اور خواص پسند رویوں کے فرق سے زیادہ فی الاصل پورے آدمی اور ادھورے آدمی کے اظہار کا فرق ہے۔ اقبال نے نئے انسان کی شخصیت کے تمام ابعاد پر نظر ڈالی۔ لیکن اپنا آئیڈیل اس انسان کو بنایا جو حال میں موجود نہیں بلکہ حال کے انسان کی امکانی شکل ہے۔ اسی لئے ان کی وجودی

فکر جدیدیت کی وجودی فکر سے ایک منزل پر الگ ہو جاتی ہے اور حقائق کے بجائے خوابوں اور ممکنہ قیاسات کی نذر ہو جاتی ہے۔ انہوں نے حالی اور آزاد کی طرح چند تعصبات کی زنجیریں توڑیں تو نئے تحفظات پیدا کر لئے۔ ایک پست تر سطح پر ترقی پسند تحریک کا انداز نظر بھی یہی رہا۔ 1940ء میں حلقہء ارباب ذوق کا قیام ترقی پسند تحریک کی قطعیت زدگی اور تعصبات کے خلاف ایک ذہنی احتجاج کے طور پر عمل میں آیا اور اس نے ''ہستی کی وحدت'' یا ''غیر منقسم حسیت'' کے فنکارانہ انکشاف کو اپنا اعلان نامہ بنایا۔ حلقے کے شعرا اس انسان کو، جو صرف قومی یا معاشرتی یا مذہبی یا سیاسی یا اخلاقی اقدار کی علامت تھا، ٹھوس انسان سے ہمکنار کرنا چاہتے تھے۔ راشد اور میراجی کو اس حلقے کے شعور اور احساس کے سب سے قوی الاثر ترجمانوں کی حیثیت حاصل ہے۔ اسی لئے ترقی پسندوں کی تعریض و تشنیع کا ہدف بھی سب سے زیادہ راشد اور میراجی ہی بنے۔ سردار جعفری نے حلقہء ارباب ذوق کی تمام مساعی کو ہیئت پرستی، ابہام پرستی اور جنس پرستی تک محدود قرار دے دیا۔ ان کا خیال ہے کہ اس حلقے کے لکھنے والے ایک گندی اور مجہول رومانیت کے شکار تھے'' اور فرائڈ اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی آغوش میں ڈوب کر تمام سماجی ذمہ داریوں سے بے نیاز ہو گئے تھے۔''(29) اس سلسلے میں سردار جعفری نے یہ عجیب و غریب نظریہ بھی پیش کیا ہے کہ حلقہء ارباب ذوق کا قیام چونکہ پنجاب میں عمل میں آیا تھا اور پنجاب میں اردو صرف درمیانی طبقے کی علمی زبان ہے اور عوام سے اس کا رشتہ وسیع نہیں، اس لئے حلقے کے شعرا آسانی سے یورپ کے انحطاط کا شکار ہو گئے۔ سردار جعفری نے اس حقیقت کو قطعاً نظر انداز کر دیا ہے کہ ترقی پسند تحریک کی پذیرائی سب سے پہلے پنجاب ہی میں ہوئی، نیز اقبال اور فیض جن کی شاعری کو سردار جعفری ''عوام کی آرزوؤں اور خوابوں اور سرگرمیوں'' سے الگ نہیں کرتے، اس کی پوری تشکیل پنجاب ہی میں ہوئی تھی۔ حلقے کے بعض شعرا نے چونکہ سماجی اخلاق کے مروجہ معیاروں سے انحراف کیا اور شاعری میں جنسی حجابات کو دور کرنے کی سعی کی، اس لئے سردار جعفری انہیں فرائڈ کا قتیل سمجھتے ہیں۔ ان میں سے چند نے مذہبی فکر یا انسان کے جذباتی اور نفسیاتی مطالبات کی روشنی میں ایک نئی مذہبیت کو (جو نئی الاصل صنعتی معاشرے کی بے دریغ مادیت پرستی کے خلاف ایک ذہنی ردعمل تھی) اپنے تجربوں کی اساس بنایا، اس لئے سردار جعفری نے ان کے رشتے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی مسیحی وجودیت سے جوڑ دیئے، اور مذہب کی اس آفاقی اپیل کو نظر انداز کر دیا جو بیسویں صدی کے شعر و ادب میں جدیدیت کے ایک نمایاں مظہر کا سبب بنی۔

سلیم احمد اور سردار جعفری دونوں میں فرق تقویم اور رویے کا ہے۔ سلیم احمد نے نئی شاعری کے پورے آدمی کو نیکی اور بدی کے سطحی معیاروں سے آزاد ہو کر دیکھا۔ سردار جعفری نے ادبی شرائط اور اقدار

سے یکسر بے نیاز ہو کر۔ ایک کا رویہ اثباتی اور دوسرا رویہ منفی۔ دوسرے کا منفی اور معاندانہ، لیکن طریق کار کے اعتبار سے دونوں ایک دوسرے سے مماثل ہیں۔ دونوں نے طے شدہ مفروضات کے ساتھ راشد اور میراجی کے تخلیقی عمل کی جہات اور مراکز کا احاطہ کیا ہے۔ حلقہ ارباب ذوق کے مقاصد اور سرگرمیاں ادب کو انسانی شخصیت کے بامعنی نیز تجربے کا مخزن بنانے پر مرکوز تھیں۔ اس لئے اس حلقے کی نشستوں میں مباحث اور گفتگو کا دائرہ کسی مخصوص و معین موضوع تک محدود نہیں ہوتا تھا اور یہ کوشش کی جاتی تھی کہ ادب کو غیر ادبی مقاصد سے الگ کر کے ایک مقصود بالذات مظہر کے طور پر دیکھا جائے۔ ادبی تنقید میں بے باکی اور آزادی کی روایت کا استحکام بھی حلقے کی مساعی کا مرہون منت ہے۔ بعض اسباب کی بنا پر یہ آزادی ترقی پسند ادیبوں کو حاصل نہیں تھی۔ اس حلقے کی سب سے بڑی خدمت یہ ہے کہ اس نے ادب کو سیاسی اور اخلاقی آمریت سے نجات دلائی اور بقول راشد ”ادیبوں اور شاعروں کو ان غیر ادبی گروہوں کے غلبے سے بچایا جو قاری کی عام انسانی کمزوریوں سے فائدہ اٹھا کر اسے اپنے مخصوص یا سیاسی نظریات کا غلام بنانا چاہتے (تھے)۔“(30) البتہ عمل کے مقابلے میں ردعمل کی لے چونکہ بالعموم زیادہ اونچی ہوتی ہے اس لئے حلقے کے بعض شعرا کی انتہا پسندی نے تجربے کی ندرت اور نئے صوتی اور لسانی سانچوں کی تلاش کے نام پر شعری اظہار کے ایسے پیکر بھی تراشے جو بظاہر ہر قسم کی شعری اور شعوری تنظیم و تہذیب سے بیگانہ دکھائی دیتے ہیں۔ ایسی تخلیقات پر یودلیر کی یہ بات صادق آتی ہے کہ ہیئت سے غیر معتدل محبت عجیب تک اور غیر متوقع بدنظمیوں کو راہ دیتی ہے۔

بیسویں صدی کے اردو شعرا میں میراجی پہلے شخص تھے جنہیں فرائڈ کے نظریات اور تحلیل نفسی کے طریق کار کا کم از کم اتنا علم حاصل تھا کہ وہ ان کی روشنی میں شعری اظہار کے بعض عناصر کی تعبیر و تفسیر کر سکتے تھے۔ ”اس نظم میں“ میں بیشتر تخلیقات کا تجزیہ اسی طریق کار کی مدد سے کیا گیا ہے۔ میراجی قدیم ہندو فلسفے بالخصوص سانکھیہ سے ایک جذباتی ربط رکھتے تھے۔ اس لئے زندگی کی طرح شاعری میں بھی انہوں نے سماجی امتناعات سے رہائی پانے کی کوشش کی اور جنسی حجابات کا تسلط قبول نہیں کیا۔ لیکن ان کی شاعری صرف جنسی جذبے کی عکاسی نہیں ہے۔ وہ زندگی کی وسعت اور بوقلمونی کا گہرا شعور رکھتے تھے، اور انسانی وجود کے آئینے میں اس کے زمانی اور لازمانی مسائل پر نظر ڈال سکتے تھے۔ اشیا، مظاہر اور موجودات کے لئے ان کا والہانہ جذبہ عبودیت اور اخلاص، زندگی سے ان کی گہری رفاقت اور قرب کا شاہد ہے۔ انہوں نے ذات اور کائنات کو صوفی کی نگاہ سے دیکھا اور عاشق کی طرح اس سے محبت کی۔ حال کی طرح ماضی کو بھی زندہ اور موجود حقیقت کے طور پر محسوس کیا اور تاریخ و تہذیب کے ان ادوار سے ایک وجدانی

رشتہ جوڑنے کی سعی کی جو زماں کی میکانکی تقسیم کے سبب اب داستان کہنہ بن چکے ہیں۔ اس طرح انہوں نے ایک طرف شعوری سطح پر اپنے اجتماعی لاشعور کو زندہ رکھا اور دوسری طرف اپنی انفرادی انا کا اثبات کیا۔ میراجیؔ کی دروں بینی کی بنیاد پر انہیں گرد و پیش کی دنیا سے بے خبری یا لاتعلقی کا قصوروار ٹھہراتے وقت یہ بات بالعموم نظر انداز کر دی جاتی ہے کہ زمانے سے بہت زیادہ واقف ہوئے بغیر بھی اس کا شعور ممکن ہے۔ میراجیؔ اپنی خودنگری کے باوجود اپنے عہد کی جذباتی فضا اور مسائل سے آگاہ تھے اور ان کے تہذیبی اور مادّی اسباب کا محاکمہ کر سکتے تھے۔ لیکن انہوں نے ہر سچائی کے ادراک میں اس سے اپنے تخلیقی وجود کے فاصلے کو برقرار رکھا، شاید اسی لئے اپنے تمام معاصرین میں ادبی محاسن کی شناخت و تجزیے کا، وہ سب سے بہتر سلیقہ رکھتے تھے، اس حقیقت کا اعتراف ان حلقوں میں بھی کیا گیا جو میراجیؔ کو اپنے نظریات سے بیگانہ ہی نہیں ان کا دشمن بھی سمجھتے تھے۔ مثلاً سجاد ظہیر کے الفاظ ہیں :۔

> ....اکثر موقعوں پر ان کی تنقید سنجیدہ، بے لاگ اور جچی تلی ہوئی ہوتی تھی۔ ان میں اچھے اور برے ادب کی پرکھ کا بہت اچھا شعور تھا۔ اسی مجمع میں کئی ایسے ترقی پسند ادیب بھی تھے جن کے مقابلے میں میراجیؔ کا تنقیدی نقطہ نظر بعض لحاظ سے زیادہ مفید اور وقیع معلوم ہوتا تھا۔ (31)

فیضؔ نے ''مشرق و مغرب کے نغمے'' کے سلسلہ مضامین پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان مضامین میں میراجیؔ نے ''تنقیدی جانچ پرکھ کے لئے جذب و وجدان کے بجائے عقل و شعور کا انتخاب مجبوری سے نہیں پسند اور ارادے سے کیا ہے۔'' اور مختلف ادوار، اقسام اور اطراف کے ادب کی تفسیر، تفہیم اور تنقید میں وہ خالص عقلی اور شعوری دلائل و شواہد سے کام لیتے ہیں۔''(32) ان الفاظ سے گمان یہ ہوتا ہے کہ جذب اور وجدان شعور اور عقل کی ضد ہیں، جبکہ میراجیؔ کے سلسلے میں ان کی نظم کو سامنے رکھا جائے یا نثر کو، بنیادی حیثیت اس حقیقت کو حاصل ہے کہ انہوں نے شعور کو جذبے اور وجدان کی سطح پر دیکھا۔ نطشہؔ کی طرح میراجیؔ بھی اپنے پورے وجود کے ساتھ اپنی تحریر میں عیاں ہوئے ہیں اور ان کی تحریروں میں فکر اور جذبے کی حدیں باہم دگر اس طرح مدغم ہو گئی ہیں کہ ان میں کسی امتیاز کا پتہ چلانا دشوار ہے۔ جذبہ و فکر کی اس آمیزش نے میراجیؔ کے تخلیقی اظہار کی ہر سطح پر توازن اور تفکر کا آہنگ قائم رکھا ہے، ایسا تفکر جو دھیان کی مسلسل اور آہستہ خرام لہروں سے مماثل ہے، جس میں شدت کے باوجود سکون کا اور تحرک کے ساتھ ساتھ ٹھہراؤ کا احساس ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ میراجیؔ کی انتہائی پیچیدہ شخصیت اور

اس سے بھی زیادہ پیچیدہ تخلیقی تفاعل اور اس کے نتائج کو ان کی عملی زندگی کے چند بے حجاب مظاہر کی بنیاد پر دونوک فیصلوں کی نذر کر دیا گیا۔

میرا جی نے احساس، اظہار اور فکر، ہر زاویے سے نئی شاعری کے فروغ کی راہ ہموار کی۔ وہ طبعاً انیسویں صدی کے فرانسیسی اشاریت پسندوں کی طرح زندگی کی طرف ایک متصوفانہ رویہ رکھتے تھے۔ لیکن اس صوفیت نے ان کی ارضیت کو مجروح کرنے کے بجائے اس میں مزید شدت پیدا کر دی۔ بودلیر اور ملارمے سے قطع نظر، پو اور لارنس یا چنڈی داس اور امرو پر ان کے مضامین دراصل خود میرا جی کی ذات کا اظہار ہیں یا ان آئینوں کی مثال ہیں جن میں اپنی تلاش کا سفر کرتے ہوئے میرا جی نے اپنے ہی سائے لرزاں دیکھے تھے۔ بودلیر کا ذکر کرتے ہوئے جب میرا جی نے یہ کہا تھا کہ ''(بودلیر نے) تاریکی ہی میں اُجالے کی تلاش کیوں کی؟ اگرچہ جواباً یہ کہا جا سکتا ہے کہ اُجالے کا احساس صرف تاریکی ہی میں ہو سکتا ہے۔ موجودہ اردو شعرا میں سے کم از کم ایک دو شاعر ایسے ہیں جو اپنی شاعری کے حقیقت پرستانہ مواد کے لئے اپنی ذاتی زندگی کی طرف رجوع کرتے ہیں'' تو میرا جی کا اشارہ غالباً اپنی ہی طرف تھا۔ میرا جی کی اپنی ایک روایت (جو غلط فہمی پر مبنی تھی) کے مطابق 1841ء میں بودلیر نے بنگال کا سفر کیا تھا۔ اس کی شاعری میں سانولے سلونے حسن کے متواتر تذکرے اور اس حسن کے وسیلے سے ایک مابعد الطبیعیاتی تجربے کا ادراک میرا جی کی عشقیہ زندگی اور تجربے کے جغرافیائی اور طبعی پس منظر کے علاوہ، (میراسین کے سانولے حسن کی وساطت سے) کرشن بھگتی تک میرا جی کی رسائی کے عمل سے بھی مماثلت رکھتا ہے۔ میرا جی زمین ہی سے گزر کر آسمان تک یا پیکر کے حوالے سے تجرید تک پہنچے تھے، جسے علامتی تبدل کے ذریعے انہوں نے دوبارہ ایک نئی حقیقت میں منتقل کر دیا۔ اسی لئے میرا جی تصور میں بھی اتنی ہی کشش محسوس کرتے ہیں جتنی کہ حقیقت میں۔ چنڈی داس پر اپنے مضمون میں انہوں نے لکھا تھا کہ:۔

> آج تک انسانی زندگی تخیل ہی کے ماتحت ارتقائی منازل طے کرتی آ رہی ہے۔ اور ہر ملک کے تخیل کا سب سے پہلا گہرا اور وسیع نقش اس ملک کی دیو مالا ہے۔ دنیا کے اکثر ممالک بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ ساتھ اپنی اپنی دیو مالا کے بندھنوں سے کم و بیش رہائی پاتے گئے اور تہذیب کی ترقی انہیں تصورات کی پوجا سے ہٹا کر مادیت کی طرف لاتی گئی۔ لیکن ہندوستان، اپنی روایتی سست رفتاری اور حکایت پرستی کے ساتھ، اس سلسلے میں بھی اب تک اپنے ابتدائی تخیل ہی کا قیدی ہے۔ مابعد الطبیعیات سے اس کا شغف آج بھی ظاہر ہے۔ آج

بھی اس کے خاکی اس قدیم جنت کے تصور ہی کے بل پر زندگی گزار رہے ہیں
جسے ان کے ذہنوں نے صدیوں پہلے اختراع کیا تھا۔ (33)

میراجی نے جسم اور روح کے سنجوگ یا جسم کو روح بنا کر اس کی عبادت کرنے کا ذکر بار بار کیا ہے۔ یہ دراصل جسمیت کو زیادہ بامعنی اور عمیق بنانے کا عمل ہے۔ اس طرز فکر کو عام طور پر میراجی کی ماورائیت یا ہندو فلسفے سے ان کی گہری شیفتگی تک محدود کر دیا جاتا ہے۔ ملارمے پر مضمون میں میراجی نے اس کے حوالے سے ایک معنی خیز جملہ نقل کیا ہے کہ ''وہ خواب اور حقیقت کو ایک دوسرے میں اس طرح آمیز کر دینا چاہتا تھا کہ دونوں کے مابین فرق باقی نہ رہے۔'' (34) ملارمے کی ذہنی الجھن کا مرکزی نقطہ مشہود اور مجرد حقائق کی کشمکش تھی۔ اس الجھن کو دور کرنے کے لئے اس نے خواب کو بھی حقیقت ہی کی ایک شکل کے طور پر تسلیم کرلیا۔ اس کی رمزیت اور تخیل پرستی کا اصل سبب یہی ہے کہ مجرد حقیقتیں دوٹوک لسانی پیکروں میں منتقل نہیں ہوسکتی تھیں جب کہ اشارے سوئے ہوئے خوابوں کو بھی جگا سکتے تھے اور ایک ٹھوس تجربے کی طرح انہیں برتنے پر قادر تھے۔ ملارمے کی طرح میراجی نے بھی اس طرز احساس سے ایک شعری اصول وضع کیا ہے جسے ان کے تخلیقی اظہار کا دستور العمل سمجھنا چاہئے۔ نفسیاتی تحلیل کے مطالعے سے میراجی پر یہ بھید کھلا تھا کہ ''علامت و اشارت خیال کی سب سے بڑھ کر اور آپ روپی صورت ہے'' اور '' دن اور رات کے (نیند اور بیداری کے) خوابوں میں علامت، اشارات اور استعارے کی زبان ایک ایسا بے ساختہ ذریعہء اظہار ہے جو احساسات پر کسی قسم کے بندھن نہیں ڈالتی۔'' (35) خیال پر ارتکاز کے ذریعہ میراجی منظم حقیقتوں کے خلاف بچکانہ بغاوت، یا فرائڈ کی اصطلاح میں حقیقتوں سے ''بے معنی مذاق'' نہیں کرنا چاہتے تھے۔ ہر سچے فنکار کی طرح وہ جانتے تھے کہ فن حقیقت کی مشہود شکلوں کا عکس محض نہیں ہوتا۔ فنکار اپنے انفرادی رویے کی روشنی میں گرد وپیش کی دنیا کو پھر سے خلق کرتا ہے۔ اس تخلیق کا وسیلہ اگر مروجہ اصطلاحیں یا الفاظ بنائے جائیں تو حقیقتیں اجاگر ہونے کے بجائے مسخ ہو جاتی ہیں۔ بقول فرانز الیکزینڈر، الفاظ مستعمل ہونے کے بعد، اپنی مرضی کے مطابق معنی کی ترسیل کرتے ہیں یعنی اپنے مروجہ انسلاکات کے تابع ہو جاتے ہیں (36) میراجی نے خیال کو چونکہ حقیقت کی وسیع تر امکانی صورتوں میں دیکھا تھا اس لئے ان کے انکشاف میں بھی وہ مروجہ صیغہء اظہار کی نارسائیوں سے باخبر تھے۔ زنگ خوردہ لسانی سانچوں کی اطاعت سے انکار، جس نے اُردو کی شعری روایت کو نئے اسالیب سے روشناس کرایا، فی الواقع میراجی کے اسی تصور سے مربوط ہے جسے وہ جسم اور روح کے سنجوگ یا حقیقت اور خواب وخیال کے ادغام باہمی سے تعبیر کرتے تھے۔ نتیجتاً جسم صرف جسم نہیں رہ جاتا اور روح صرف روح

نہیں رہ جاتی۔ میراجی کے نزدیک یہ صوفی یا بیراگی کا تجربہ تھا جس کی دنیا مظاہر کی دنیا سے الگ یعنی ارض خاک کی آلودگیوں سے آزاد بھی ہوتی ہے لیکن آسمان کی طرح صاف اور منزہ بھی نہیں ہوتی۔ ایسی صورت میں اس دنیا کی زبان و بیان اور تصورات و استعارات کو، اس دنیا میں رہتے ہوئے بھی وہ ایک ''روحانی نفاست کا لباس'' پہناتا ہے اور ''ان کیفیات کا اظہار کرتا ہے جن کے بیان کے لئے حقیقتاً اس دنیا کی زبان میں الفاظ میسر ہی نہیں آتے۔'' یعنی الفاظ اپنے مستعمل مفہوم کے دائرے سے نکل جاتے ہیں اور ایسے تلازمات کو راہ دیتے ہیں جن کی بنیاد خیال کی آزادی پر ہوتی ہے۔

ٹریلنگ نے ''فن اور نیوراتیت'' کے باہمی رشتے پر بحث کرتے ہوئے چارلس لیمب کے اس تصور کی طرف اشارہ کیا ہے کہ تخیل کامل دیوانگی کا عمل نہیں ہوتا۔[37] اس کے برعکس، گذشتہ کئی برسوں میں فن اور ذہنی بیماریوں کے تعلق پر اتنا زور دیا گیا کہ بعض حلقوں میں فن کی تخلیق کے لئے مصنوعی طریقے سے ذہنی عدم توازن اور اختلال کی کیفیتیں پیدا کرنے کی وبا عام ہوگئی۔ میراجی نے حقیقت کی استدلالی سطح سے تفاوت اور خیال وخواب یا موہوم شکلوں کی حقیقت اور تخیلی منطق کی بنیاد پر خالص شاعری کا تصور پیش کیا تو ان پر نیوراتیت اور دیوانگی کے الزامات کی یورش ہونے لگی، اور تخلیقی عمل کی اس بنیادی شرط کو نظر انداز کر دیا گیا کہ خالص تخیل کی قسم کا کوئی تجربہ انسان کے دائرۂ امکان میں شامل ہی نہیں۔ میراجی کے تنقیدی مضامین بالخصوص ''مشرق ومغرب کے نغمے'' میں علامتی شاعری کے حوالے سے ان کی تمام بحثیں دراصل ان کی اپنی شاعری کا جواز ہیں۔ فیض کے ان الفاظ میں کہ میراجی نے تنقیدی مطالعے میں ''عقل و شعور کا انتخاب مجبوری سے نہیں پسند اور ارادے سے کیا ہے'' یہ ترمیم ضروری ہے کہ شعور شاعر کا اختیاری عمل نہیں بلکہ اس کی مجبوری ہے۔ میراجی نے نیم شعوری یا لاشعوری تجربوں کی بازیافت شعور ہی کی مدد سے کی ہے۔ لیکن شعور کو انہوں نے نثری استدلال کے سامنے سرنگوں نہیں ہونے دیا۔ ان کے بظاہر مجنونانہ یا مجذوبانہ تجربے ان کی ذہنی زرخیزی کے زائیدہ تھے۔ لیکن ان تجربوں کی پیچیدگی ایلیٹ کے اس معروف قول کی خود ساختہ شہادت نہیں تھی کہ جدید عہد کی زندگی پیچیدہ ہے اس لئے شاعری بھی پیچیدہ ہو گی۔ میراجی کی پیچیدگی انسانی وجود کی ان گتھیوں کا پتہ دیتی ہے جو ازل سے اس کے ساتھ لگی ہوئی ہیں، علی الخصوص دیارِ مشرق کی پراسرار روایتوں، رسوم، عقاید اور دیو مالا میں گھرے ہوئے انسان کی پیچیدگیاں۔ ناصر کاظمی کے لفظوں میں :۔

> میراجی جب دیو مالا کا ذکر کرتا تھا تو اس کے پیش نظر پرانے ہندوستان کی پوری دیو مالا ہوتی تھی۔ یونانی دیو مالا پر رابرٹ گریوز کی کتاب پڑھ کر تو دیو

مالا کا عاشق نہیں ہوا تھا۔ اور ایلیٹ کی نظم 'ویسٹ لینڈ' اس نے بھی پڑھی تھی مگر اس
کی جڑیں اپنی زمین کی روایت میں تھیں۔ (38)

میراجی کی خیال پرستی ان کے ارضی ماحول اور تہذیبی ورثے سے وابستگی ہی کا ایک روپ ہے۔
یہ ورثہ میراجی کے لئے کتب خانوں اور عجائب گھروں میں محصور تاریخ کے بجائے ایک زندہ روایت بلکہ
ایک فعال حقیقت کی مثال تھا۔ چنانچہ خیال کی مدد سے انہوں نے ماضی کی حقیقت کو بھی حال کا تجربہ
بنانے کی سعی کی اور بجائے خود خیال کو ایک شے کی طرح محسوس کیا۔ ''اس نظم میں'' کے دیباچے میں
میراجی نے لکھا تھا کہ '' خیال ہی میری نظر میں بنیادی شے ہے۔ اس میں اگر کسی کو وہ قدم آگے بڑھانے
کی صلاحیت نہیں تو اظہار کی کوشش بے مصرف اور بےکار ہے۔''(39) اس کا مطلب یہ ہوا کہ خیال پرستی،
واقعہ نگاری یا حقیقت پسندی کی ضد نہیں بلکہ اس کی توسیع ہے۔ ایک اور اقتباس یوں ہے

جب سے یہ دنیا بنی ہے اجالے اور اندھیرے کی کشمکش جاری ہے۔
شاید ہم حال کے اُجالے میں اپنے آپ کو نہیں دیکھ سکتے اور اپنے آپ کو دیکھے بغیر
ہمیں اطمینان بھی نہیں ہوتا۔ اس لئے ہم ماضی اور مستقبل میں اپنی ہی ایک غیر
مرئی ہستی کو جاننے کی جستجو کرتے ہیں۔ (40)

..... یعنی ہستی میراجی کے لئے ایک غیر مرئی تجربہ بھی تھی اور ماضی، حال اور مستقبل (مستقبل
نسبتاً دھندلی سطح پر: ''مستقبل سے میرا تعلق بے نام سا ہے'': میراجی) ایک زمان موجود (ابدی حال)
یا غیر منقسم وحدت جس میں ان کے حدود فاصل ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو گئے تھے۔ مادی اعتبار سے
حقیقت صرف حال ہے۔ ماضی اور مستقبل تصور۔ میراجی نے اس حقیقت کی حدیں وسیع کرنے کے لئے
جذباتی اور وجدانی اشتہاد کے ذریعے تصور کو بھی علامتی تبدل کے وسیلے سے حقیقت ہی کا پیکر بنا دیا۔ اس
مسئلے کو سمجھنے کے لئے پکاسو کے فنی طریق کار پر نظر ڈالی جائے تو حقیقت اور تصور کی ثنویت میں ایک
بنیادی وحدت کا نشان با آسانی دیکھا جا سکتا ہے۔ پکاسو نے ایک آرٹ میگزین کے مدیر سے گفتگو کے
دوران کہا تھا کہ:

جب میں کوئی تصویر پینٹ کرتا ہوں تو اس حقیقت سے لاتعلق رہتا ہوں
کہ اس میں دو اشخاص کبھی میرے لئے موجود تھے۔ پھر وہ میرے لئے موجود نہیں
رہ جاتے۔ ان اشخاص کا ادراک مجھے ابتدائی تحرک عطا کرتا ہے۔ پھر دھیرے

> دھیرے ان کی شکلیں گڈ مڈ ہونے لگتی ہیں۔ وہ میرے لئے (حقیقت نہیں رہ جاتے) افسانہ بن جاتے ہیں۔ پھر وہ یکسر غایب ہو جاتے ہیں یا یوں کہا جائے کہ مختلف قسم کے مسائل میں منتقل ہو جاتے ہیں، یہاں تک کہ وہ میرے لئے دو اشخاص نہیں رہ جاتے، بلکہ ہیئتوں اور رنگوں میں ڈھل جاتے ہیں: ایسی ہیئتیں اور رنگ جوان تبدیلیوں کے بعد بھی دو اشخاص کا تجربہ عطا کرتے ہیں۔ اور ان کی زندگی کی لرزشوں کو محفوظ رکھتے ہیں۔ (41)

فنی اظہار کا عمل تجریدی ہو یا تجسیمی اس کا آغاز ہمیشہ کسی شے سے ہوتا ہے اور حقیقت کے نشانات کوئی جہتوں سے متعارف کرانے کا عمل بعد میں آتا ہے۔ اس اعتبار سے خالص شاعری یا خالص فن کا تصور بے معنی ہے۔ میراجی کے شعری طریق کار کی نوعیت کو سمجھنے کے لئے اس بنیادی صداقت کو ملحوظ رکھنا ناگزیر ہے۔

ہندوستان سے میراجی کا ذہنی رشتہ ان کے انفرادی میلان طبع کی مشرقیت سے قطع نظر، ان کی عصری آگہی کا زائیدہ بھی تھا۔ جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے میراجی کا پورا تخلیقی اور فکری سفر تلاش ذات کا سفر تھا۔ انہوں نے فرانسیسی اشاریت پسندوں میں بھی مشرقیت کی وہی روح جلوہ گر دیکھی جو ان کے اپنے وجود کی علامت تھی۔ اس لئے ان پر یہ اعتراض کہ ''یورپ کے انحطاط'' کا شکار وہ مغربی شاعری کی نقالی کے باعث ہوئے تھے، بے بنیاد ہے۔ تلاش ذات کے سفر میں میراجی کو ودیاپتی کے گیتوں اور امرو یا چنڈی داس کی شاعری سے لے کر یونان کی سیفو، روس کے پشکن، امریکہ کے پو اور ڈکنسن، چین کے لی پو، انگلستان کے لارنس اور فرانس کے بودلیر اور ملارمے یا جرمنی کے ہائنے تک، سب میں اپنی ہی الجھنوں اور آزمائشوں کا عکس نظر آیا اور اس لمبی مسافت کو طے کرنے کے بعد جذبہ و فکر کی متنوع منزلوں سے گزر کر، وہ دوبارہ اپنے آپ تک ہی واپس آئے۔ اس سے صرف اس حقیقت کا اظہار نہیں ہوتا کہ مشرقیت تہذیب کے ایک علامتی تصور کی حیثیت سے ارض مشرق ہی کی میراث نہیں رہ گئی تھی اور فی الواقع انسانی وجود کی اس جہت کا اشاریہ تھی جو کاروباری تعقل سے ناآسودگی کے باعث ہر سوچنے والے (تخلیقی سطح پر) کی شخصیت سے منسلک ہوتی ہے، بلکہ یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ بیسویں صدی کے عالمگیر روحانی اور ذہنی انتشار نے ہندوستان یا مشرق کے پسماندہ ممالک کو بالآخر ان سوالات کا حل ڈھونڈنے یا ان کی ناگزیریت کو تسلیم کرنے پر مجبور کر دیا جو جدید تہذیب کی دوڑ میں مشرق سے بہت آگے نظر آنے والے مغربی ملکوں کو پہلے ہی سے درپیش تھے۔ البتہ ان سوالات میں شدت بیسویں صدی کے مخصوص سیاسی اور

معاشرتی حالات، نیز مادہ پرستی میں غلو کے سبب سے پیدا ہوئی۔ ان سوالات کی طرف میراجی کا رویہ بڑی حد تک متصوفانہ ہے اور ان کے منفرد ثقافتی تصور نیز نظام جذبات سے مشروط۔ اپنی کتاب ''گیت ہی گیت'' کے دیباچے میں میراجی نے خود کو اس نادان بچے کی شکل میں دیکھا تھا جو زندگی کی جوئے رواں کے ساحل پر کھڑا اپنے تجربوں کی کشتیاں یکے بعد دیگرے بہتے ہوئے پانی کے سپرد کرتا جاتا ہے اور ہر کشتی بے قرار موجوں پر اپنی چھب دکھا کر دھیرے دھیرے دور ہوتی جاتی ہے۔ پایان کار ہر تجربہ فراموش کاری کی دھند میں ڈوبتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ میراجی ''ہست'' اور ''نیست'' کے مابین اشتراک کی ایک راہ یوں نکال لیتے ہیں کہ نیست کے آگے بھی کچھ نہیں، جس طرح ہست کے آگے کچھ نہیں ہے۔ یا دیں ہست اور نیست کی اسی محدودیت کو مغلوب کرنے کا ذریعہ ہیں۔ (42) اس طرح ساحل سے زندگی کے طلسم وتماشے کا نظارہ کرنے والا نادان بچہ ایک خود آگاہ مجذوب بن جاتا ہے۔ یہ نادانی اس کی معصومیت کا دوسرا نام ہے جو مادّی دنیا کی آلودگیوں اور ترغیبات کے باوجود اس کے وجود کی طہارت کو نقصان نہیں پہنچنے دیتی اور وہ ہستی کی نیستی اور نیستی کی ہستی میں مماثلت کا ایک پہلو نکال کر ان کے نشاط اور اذیت، دونوں کے بار کو کم کر لیتا ہے۔

میراجی نسلاً آریہ تھے۔ تخلیقی اظہار میں رنگ ونسل کے کسی خاص حلقے سے وابستگی کوئی معنی نہیں رکھتی لیکن میراجی نے اپنے نسلی رشتے کو اپنی تخلیقی شخصیت کی قوت متحرکہ کے طور پر دیکھا اور اس بات کی شعوری کوشش کی کہ ان کی شاعری کے مشرقی اور متصوفانہ عناصر کو اس رشتے سے منسوب کر کے ماضی وحال کی وحدت کے تناظر میں سمجھا جائے۔ آریوں کی آوارہ خرامی، ناصبوری اور فراز سے نشیب کی طرف یا ماورائیت سے ارضیت کی جانب تحرک اور ارضیت میں الوہیت کے نشانات کی دریافت میراجی کے لئے محض تاریخی واقعات کی دستاویز نہیں۔ انہوں نے ان واقعات کے پردے میں اپنی فکری ترکیب کے نئی معنی خیز پہلوؤں کو بھی مخفی دیکھا، کیونکہ وہ اس احساس سے خود کو کبھی الگ نہ کر سکے کہ آریہ قبائل ''جن کا سفر کہیں رکنے میں نہیں آتا تھا۔ انہی کی ذہانت، انہی کا حافظہ اور انہی کی طبیعت نسل در نسل (ان) تک پہنچی ہے۔''(43) یہ احساس میراجی کے لئے ایک آسیب بن گیا تھا چنانچہ تخلیقی اظہار کے عمل میں بھی وہ اس سے مغلوب رہے اور اس کی وساطت سے قدیم ہندوستان، ہندو دیو مالا اور بھگتی کی روایت تک پہنچے۔ (44) ان کے لئے یہ مراجعت نہیں تھی بلکہ خیال کا اگلا قدم تھا جس نے وقت کی دیواریں ان کے جذبہ وفکر کی بساط پر منہدم کر دی تھیں اور ازل سے ابد تک پھیلی ہوئی وسیع کائنات انہیں ایک اکائی دکھائی دیتی تھی۔ اس سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ میراجی نے ہندو فلسفے، خاص طور سے ویشنو مت کے بھگتی

کے تصور کو، جوان کے حواس میں رچ بس جانے کی وجہ سے زندگی کی طرف ان کے رویے اور ان کے فنی شعور پر یکساں شدت کے ساتھ اثر انداز ہوا، مذہبی عقیدے کے بجائے ایک تخلیقی عقیدے کے طور پر قبول کیا تھا اور شاعری میں اس نئی مذہبیت کو سمونے کی کوشش کی تھی جو منظم عقیدے میں بے یقینی کے باوجود انسان کے باطن سے ایک گہرے تعلق کا متحمل ہو سکتی ہے۔ کرشن، رادھا، شکتی، یشودھا، دریودھن، کپل وستو، برندابن کے مسلسل تذکروں، یا مندر، پجاری، پروہت، آرتی، گیانی، دیوداس، جمناتٹ اور دوسری مذہبی علامتوں کی طرف متواتر اشاروں، یا ان کے گیتوں کی مقامی فضا کے پیش نظر میراجی کی شاعری کے بارے میں یہ غلط نظری عام ہے کہ انہوں نے ہندو مت سے اپنی ذہنی وابستگی کے باعث، جوان کے اجتماعی لاشعور کا نتیجہ تھی، یہ طرز اظہار و احساس اختیار کیا تھا۔ اس غلط نظری کا ایک اور سبب میراجی کی انوکھی شخصیت ہے جو جیتے جی افسانہ بن گئی تھی اور جس کے گرد رومانیت کا ایک ہالہ پھیل گیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے سلسلے میں حقیقتوں تک پہنچنے سے پہلے لوگ افسانوں میں گم ہو گئے۔ میراجی کو اپنے مداحوں اور معترضوں کی اس غلط نظری کا خود بھی احساس تھا۔ شاید اسی لئے، انہوں نے یہ ضروری سمجھا کہ اپنے ذاتی عقیدے کی وضاحت کر دیں:

> یہ بات غلط ہے کہ میں نے اسلام کو ترک کیا۔ میں ایک خدا کو اب بھی مانتا ہوں۔ مگر میں نے حضرت عمر فاروق رضی اللہ تعالیٰ عنہ تک اسلام کو سمجھا ہے۔ اس کے بعد مجھے اسلام کی اصل شکل نظر نہیں آئی۔ لیکن مجھے قرآن پڑھ کر اب بھی غش آ جاتا ہے۔ (45)

ظاہر ہے کہ شاعری میں ذاتی عقیدے کا اظہار بہرنوع شعری طریق کار کا تابع ہوتا ہے۔ میراجی طبعاً تصوراتی دیو مالا کے بجائے تجسیمی دیو مالا سے دلچسپی رکھتے تھے۔ اسلامی فکر بنیادی طور پر تجسیمی طرز احساس کی نفی کرتی ہے۔ اس کے علاوہ، میراجی کا شعوری طریق کار بھی مجرد فکر کے ساتھ زیادہ دور تک نہیں جا سکتا تھا۔ اگر وہ اپنے ذاتی عقیدے (اسلام) کو اساطیری اظہار کا ذریعہ بناتے تو انہیں بہر طور اسلام سے وابستہ تہذیبی حدود کو قبول کرنا پڑتا۔ اس لئے میراجی نے ایک اجتماعی دیو مالا کی طرف قدم بڑھایا۔ ان کا ماضی کا تصور چونکہ حالی کے برعکس ایک مخصوص تہذیبی اعمال نامے تک محدود نہیں تھا اور وہ اپنے ماضی کے تصور کو اپنے جذباتی تناظر سے الگ نہیں کر سکتے تھے، اس لئے انہوں نے اس دیو مالا کو اپنے تجربوں سے مربوط کیا جو ان کے باطنی ہیجان کی متحرک تصویریں پیش کر سکے۔ اپنے آریہ ہونے کا ذکر میراجی کسی مذہبی اشتراک کے جذبے کی بنیاد پر نہیں کرتے۔ یہ اشتراک از اول تا آخر ثقافتی تھا۔

میراجی کی مذہبیت بھی ان کے ثقافتی تصور کا حصہ تھی، اس لئے میراجی قدیم تانترکوں اور آج کی بیٹ نسل (Beat Generation) کے پریشان مغز نوجوانوں سے یکساں مماثلت رکھتے ہیں، گرچہ دونوں کے مسائل کی نوعیتیں جداگانہ ہیں۔ مذہب اور تاریخ سے حالی اور اقبال کا رشتہ معین اور استدلالی تھا۔ میراجی کا رشتہ کئی جذباتی اور مبہم رشتوں کا مجموعہ جسے نہ اسلام کا نام دیا جا سکتا ہے نہ ہندومت کا۔ کرشن میں انہیں اپنے ذاتی آشوب اور نامرادیوں کی تشفی دکھائی دی اور اپنے منفرد تخلیقی مزاج کی آسودگی کا سامان، اس لئے بھگتی تحریک اور شاعری کے وہی حصے انہیں متاثر کر سکے جن میں حقیقت سے زیادہ زور مجاز پر اور روشنی سے زیادہ رنگوں پر ہے۔ ان کی لمسیت، لذت پرستی یا جسم کی پیاس کے حوالے سے روح کی پکار تک رسائی (لب جوئے بار میں استمنا بالید کے ذریعے لاشعور کے تزکیے کا عمل) تن آسانی میں ظاہری آرائش یا جسم کی سجاوٹ پر زور دینے کے باعث روح سے بے التفاتی، یا جسم اور روح کے تجوگ سے بے نیازی کے باعث پیدا ہونے والی الجھنوں کا احساس، ایسا ہر تصور اسی انداز نظر پر مبنی ہے۔ وسیع تر نیز نسبتاً غبار آلود سطح پر ان کے گیتوں اور متعدد نظموں مثلاً 'سنجوگ'، 'ایک منظر'، 'جنگل میں ویران مندر'، 'اجنتا'، 'رس کی انوکھی لہریں' سے میراجی کے فکری اور تخلیقی میلانات کی اسی جہت پر روشنی پڑتی ہے۔ میراجی کی منظریہ نظموں یا ان نظموں میں جہاں جنگل کی علامت کے گرد سارے رنگ رقصاں دکھائی دیتے ہیں۔ (مثلاً جنگل میں ویران مندر، تفاوت راہ، تنہائی، کٹھور،) مراجعت کی وہ لہر نہیں ملتی جس نے جدیدیت کے ایک باقاعدہ فکری میلان کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ صنعتی معاشرے کی پریشاں سامانی کے تناظر میں، ہر چند کہ ان نظموں سے فطرت کی طرف واپسی کے رجحان کا استخراج ممکن ہے (خاص طور پر تفاوت راہ[46] سے)، تاہم ان کی مجموعی فکر کے پیش نظر، جنگل کو شہر نگار سے ان کی دلچسپی کا اشاریہ یا دروں بینی کو محفوظ رکھنے کا وسیلہ سمجھنا زیادہ مناسب ہوگا۔ دھیان کی موج کا بے روک سفر جنگل کے اتھاہ اور گمبھیر سناٹے میں شہروں کی پرشور فضا کی بہ نسبت زیادہ سہل ہے۔ میراجی کے لئے جنگل کی تاریکی، تنہائی اور خاموشی صنعتی شہر کے شور شرابے سے نجات یا دوسرے لفظوں میں فرار کا ذریعہ نہیں تھی، نہ وہ شعور کی چبھتی ہوئی روشنی سے گھبرا کر اندھیرے کو اپنی آماجگاہ بنانا چاہتے تھے۔ وہ خود کو کھونا نہیں بلکہ پانا چاہتے تھے۔ جنگل ان کے لئے دراصل باطن کے نور کی حفاظت یا جسم اور روح کے سنجوگ اور دھیان کے مشغلے کو قائم رکھنے کا وسیلہ تھا، جہاں وہ اپنے سکوت سے ہمکلام ہو سکتے تھے اور اپنی رنگ اور رس کی پیاس بجھا سکتے تھے۔ جدیدیت کے میلان یا نئی شاعری اور میراجی کی فکر کے مابین امتیاز کی یہ لکیر بہت اہم اور توجہ طلب ہے۔ میراجی اصلاً ایک مستحکم ثقافتی اور جذباتی نظام کے شاعر ہیں۔ صرف موجودہ عہد کے تمدنی مسئلے کے شاعر نہیں ہیں۔ ان کے عرصۂ حیات میں موجودہ عہد کی شاعری کا منظر نامہ بعض بنیادی عناصر کی شمولیت کے باوجود ادھورا

تھا۔ البتہ میراجی نے چونکہ کسی مخصوص سماجی یا سیاسی فلسفے کے حوالے سے اپنی ذات اور کائنات کا مشاہدہ نہیں کیا اور اپنی نظم کو کسی بیرونی ہدایت کا پابند نہیں بنایا، اس لئے ان کی حسیت زندگی اور اس کی ہنگامہ خیز تبدیلیوں کے ساتھ بدلتے ہوئے فنی اور فکری معیاروں سے بھی بیگانہ نہیں رہی، اور ان کی نگارشات میں ایک خاموش طریقے سے موجودہ عہد کے آشوب سے متعلق مسائل بھی در آئے۔ ''کلرک کا نغمہ محبت'' میں سماجی مشین کے ایک بے نام پرزے میں تبدیل ہونے والے آدمی یا ''کھسکتے ہوئے رینگتے رینگتے'' میں مصری زندگی کی یکسانیت، بے رنگی اور اکتاہٹ کی اندوہ پرور تصویریں، میراجی کے ذاتی آشوب کے بجائے ان کے عہد کے عام آشوب کی ترجمان ہیں۔ لیکن جیسا کہ شروع ہی میں عرض کیا جا چکا ہے، جدیدیت چونکہ نئے انسان کے فوری یا عصری مسائل کی تعبیر و توجیہہ کا نام نہیں، اور ہر عہد کی طرح موجودہ عہد کا انسان بھی بالکل سامنے کی (Avant -Garde) اُلجھنوں کے علاوہ ان قضیوں میں بھی ملوث ہوتا رہتا ہے جو ایک ابدی اور لامکانی بعد رکھتے ہیں، اس لئے میراجی کی متعدد نظموں میں بیک وقت ایک زمانی اور لازمانی تناظر کی گونج سنائی دیتی ہے۔ 'سمندر کا بلاوا' میں موت کی آفاق گیر حقیقت اور دوام کی لاحاصل آرزوؤں سے ہمکنار زندگی کا تصادم، جسم کے زوال اور فنا کی اُس الجھن کا ترجمان ہے جو بقول ژید ہر تخلیقی ذہن کا آسیب ہے یا فلسفہ و شعر کی بنیادی حقیقت۔ اور اسی کے ساتھ ساتھ اجتماعی خودکشی کے آزار میں مبتلا نئی انسانیت کا کرب بھی بگولوں کے تند بھوتوں، بے برگ صحرا اور ہر صدا کو مٹانے کی دھمکی دیتی ہوئی انوکھی اور تھکی ماندی صدا کی علامتوں میں ظاہر ہوا ہے۔ میراجی نے اس کرب پر دھیان کی آسائشوں کے حصول سے فتح پائی اور اپنی نظم 'جاتری' کے خاموش ناظر کی طرح تغیر و تبدل اور اختیار و بندش کا ازلی و ابدی تماشا دور سے دیکھتے رہے۔ دھیان کی چھایا کے مرکز سے ان کی نگاہ کبھی نہیں ہٹی۔[47] ان کے مطالعے میں سب سے بڑی غلطی (جو بہت عام ہے) یہ ہوئی کہ ان کے پیش کردہ ہر تجربے کو انہی کی ذات کا عکس سمجھ لیا گیا۔ میراجی کے صیغۂ اظہار کی انوکھی جہت بھی، جس سے اُردو کی بھی شاعری یا اس شاعری کا تربیت یافتہ مذاق نامانوس تھا، ان کے بارے میں غلط فہمیاں پھیلانے اور قاری کو ان کے وسیع ثقافتی اور جذباتی پس منظر سے الگ کر کے معینہ اور قطعی نتائج تک لے جانے کی کسی قدر ذمہ دار ثابت ہوئی۔ میراجی اپنے پیچیدہ اور پُر اسرار تجربوں کو نئے لسانی ڈھانچوں کے بغیر شاید منکشف ہی نہیں کر سکتے تھے۔ ان کے یہاں خود سے باتیں کرنے کا رجحان چونکہ نمایاں ہے اس لئے انہوں نے زندگی کے تماشے میں شامل دوسرے کرداروں کی حقیقت کا بیان بھی اکثر خود کلامی کے لہجے میں کیا۔ ان کرداروں کی حیثیت جداگانہ تھی، گرچہ ان کے تجربے میراجی کی ذات سے بھی ایک مضبوط ربط رکھتے تھے، لیکن بعض تجربوں کے ربط کی نوعیت شاہد و مشہود کے ربط باہم سے مماثل ہوتی ہے جس میں شاہد

کی نظر مشہود کی داخلی اور خارجی ہیئت کے تعین پر اثر انداز ہوتی ہے اور مشہود کا تاثر شاہد کی نفسی اور حسی صورت حال میں تبدیلیاں پیدا کرتا ہے۔ مشہود سے مکمل لاتعلقی اسی صورت میں ممکن ہے جب دیکھنے والی آنکھ کی حیثیت کسی خودکار مشین سے مختلف نہ ہو۔ اس لئے ایلیٹ کی تلخ نجی اور اس کے شخصیت سے مکمل گریز کے نظریے کی تمام تر دلیلوں کے باوجود، تخلیقی عمل میں ذات کے اظہار اور نمود کی پیچیدہ منطق تقریباً ناقابل تردید ہے۔ میراجی نے ہر مظہر کو اپنی نگاہ سے دیکھا اس لئے ہر بیرونی صداقت اور تجربے کے اظہار میں، اس صداقت یا تجربے سے ان کے انفرادی رشتے کی بازگشت فطری تھی۔ لیکن ان کی خودکلامی کی تکنیک سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ ہر تجربہ ان کی سوانح کا حصہ تھا، کوئی جواز نہیں رکھتا۔ تخلیق اظہار و عمل میں بیرونی تجربے سے قرب اور اس سے فاصلے کا احساس، دونوں یکساں اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ جہاں تک میراجی کا تعلق ہے، اس مسئلے پر کسی بحث اور قیاس آرائی کی گنجائش نہیں کہ وہ ادب کو ذات کا عکاس سمجھتے تھے لیکن یہ ذات ان کے نزدیک زندگی کے تمام معنی خیز پہلوؤں پر محیط ہوتی تھی۔ اس لئے اس کی وساطت سے ادب میں ایسے معاملات و مقدرات کے اظہار کی راہ بھی نکلتی تھی جو زندگی کی ہیئت سے مربوط ہوں، خواہ کسی فرد سے ان کا رابطہ ذاتی نوعیت کا نہ ہو[48] میراجی کی شاعری میں پورے آدمی کی موجودگی کا پس منظر، زندگی کی کلیت سے میراجی کی آگہی کا تیار کردہ ہے۔ ان کی مشرقیت (مرادی معنوں میں) مشرق و مغرب کی آویزش کے سبب رونما ہونے والی ایک عالمگیر جذباتی، نفسیاتی اور فکری لہر کا نقش ناتمام تھی جو چند ترمیمات اور اضافوں کے بعد جدیدیت کی شکل میں ادب کے ایک موثر میلان کی حیثیت سے نمودار ہوئی۔ ان کے جذب اور ربودگی نے انہیں اپنے دھیان کے دائروں سے باہر نکلنے نہیں دیا۔ تاہم جدیدیت کی فکری بنیادوں کے کئی گوشے ان کی نگاہوں میں روشن تھے۔ میراجی کے حسب ذیل اقتباسات، چند اختلافی نکات کے باوجود اس امر کی شہادت دیتے ہیں: (ان نکات کی وضاحت حواشی میں کردی گئی ہے)

> آج سائنس کی ایجادوں نے ہر ایک چیز کو ہر دوسری چیز سے قریب کر دیا ہے۔ لیکن انسان انسان سے دور ہو چکا ہے۔ مانا کہ وہ پہلی سی آنکھ اوجھل والی بات اب نہیں رہی۔ لیکن ایک دوسرے کو جاننے کے لئے جس خلوص کی ضرورت ہے، سوچ کی جو گہرائی درکار ہے وہ ہر کسی کی طبیعت میں باقی نہیں رہی، یا کم سے کم مٹتی جا رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب زندگی سے قریب ہوتے ہوئے بھی اکثر دور ہی رہتا ہے۔ ... نیا شاعر اب ایک ایسے چوک میں کھڑا ہے جس

سے دائیں بائیں آگے پیچھے کئی راستے نکلتے ہیں۔ لیکن اسے پوری طرح نہیں معلوم ہے کہ کون سا راستہ اس نے طے کر لیا۔ ماضی کے تجربے کیا اہمیت رکھتے ہیں۔ کب تک اسے یوں ہی کھڑا رہنا ہے۔ حال کی اضطراری کیفیات کس حد تک اس کا ساتھ دیں گی اور کون سے راستے پر اس کو چلنا ہے۔ مستقبل کے خطرات اس کو کیا نقصان پہنچا سکتے ہیں۔ (الف) نیا شاعر ماحول میں اپنی گہری دلچسپی کا بہانہ کرتا ہے۔ (ب) لیکن حقیقتاً وہ صرف اپنی ذات کے ایک دھندلے سے عکس میں محو ہے۔ اس کے آس پاس اب وہ پرانے سہارے نہیں رہے جن کے بل پر لوگ گھریلو زندگی کے جھمیلے میں سب عمر بسر کر دیتے ہیں۔ وہ اب اکیلا ہے اور اسے سہارے کی جستجو ہے۔ (ج) کبھی وہ غلط چیزوں کو سہارا سمجھ لیتا ہے۔ کبھی صحیح سہارے تک پہنچ کر بھی اسے نہیں معلوم ہوتا کہ کیا بات ہوئی۔ اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ جس عمارت کو اسے سجانا ہے، نئے روپ میں ڈھالنا ہے اس کی بنیادوں کا حال اسے پوری طرح نہیں معلوم ہے۔

شہروں کے فاصلے مٹے۔ نئی تعلیم آئی ..... تعلیم اور تجارت کی آسانیوں نے نئے نئے مقامات کی سیر کرائی اور گھریلو زندگی کا نقشہ مٹنے لگا۔ گھر سے دور ہو کر تنہائی کا احساس نشو ونما پانے لگا۔ (د) وہ احساس جسے ہر طرف بڑھتی اور پھیلتی ہوئی طاقتیں کمتری کے احساس میں تبدیل کرنے لگیں، اس کے ساتھ ہی نئے دور میں رفتارِ حیات کی تیزی نے، جہاں زندگی کے اختصار کا احساس دلایا وہاں اضطراری کیفیت کی طرف بھی ہر کسی کے ذہن کو مائل کر دیا کہ جوں توں اس چار دن کی چاندنی میں ذاتی خواہشات کی تکمیل کر لینا چاہیے۔ (49)

گزشتہ صفحات میں میراجی کے شعری طریق کار اور محرکات کا جو جائزہ پیش کیا گیا اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ جدیدیت کی فلسفیانہ بنیادوں کے کئی عناصر میراجی کے تخلیقی شعور کی ترتیب و تشکیل میں مدد ہوئے تھے اور ان کے نظام افکار نیز فنی تصورات میں کئی ایسے رنگ شامل دکھائی دیتے ہیں جو ان سے پہلے اردو کی شعری روایت میں نایاب تھے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ حقیقت بھی مسلم ہے کہ میراجی کی شاعری کی جڑیں ان کے جغرافیائی اور ثقافتی ماحول میں بہت دور تک پیوست ہیں۔ چنانچہ اس کی تقویم

میں اس کے مخصوص انسلاکات کو کسی بھی طرح مسترد نہیں کیا جا سکتا۔ اپنے علامتی مفہوم میں یہ روایت چونکہ فرانسیسی اشاریت پسندوں یا دیارِ مغرب کے بعض رند مشرب شعرا کے تہذیبی، نفسیاتی اور جذباتی رویوں سے مماثلت کے متعدد پہلو رکھتی ہے، اس لئے میراجی کی شاعری کو ایک وسیع تر زاویہ، ادراک کے آئینے میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ اُن کا اجتہاد یہ ہے کہ اپنی شاعری کے لئے انہوں نے تفہیم و تجزیے کے تعمیمی معیاروں کو خیر باد کہہ کر نئے تخلیقی اصولوں کی ضرورت کا احساس دلایا اور اپنی بصیرت کا رشتہ جس ذہنی روایت سے جوڑا وہ اُردو شاعری پر عجمی روایات کے تسلط کی نفی کرتی ہے، نیز انیسویں صدی کے مقصدی اور افادی ادب کی تحریک اور اس کے فروغ کے ساتھ سامنے آنے والے اُردو شعرا کے لئے یکسر نامانوس ہے۔ راشد کا خیال ہے کہ میراجی کی شاعری مجموعی طور پر ''انسان کی ابدی تلاش کی تمثیل ہے جس کے راستے میں انسان شہری کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک زائر کی حیثیت سے متواتر سرگرم ہے تاکہ اپنی گمشدہ خودی کو دوبارہ پا سکے، جو اپنی ذات کے ساتھ مفاہمت اور ہم آہنگی کی تجدید کے بغیر ممکن نہیں۔''(50) میراجی کا امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے کسی بیرونی حقیقت کی استعانت یا مذہبی عقیدے یا سماجی اور سیاسی نظریے کی مدد کے بغیر فرد کے ذاتی نظامِ جذبات سے اخلاص کو شرط بنا کر، اس تلاش کی سمت کا پتہ لگایا۔

راشد اور میراجی پر گفتگو کے آغاز ہی میں یہ اشارہ کیا جا چکا ہے کہ راشد حلقہء ارباب ذوق کے شعور کی حیثیت رکھتے تھے اور میراجی اس کے قلب کی۔ یہ اجتماعِ ضدین نہیں بلکہ دو سطحوں کا اتصال تھا یا چند نقاط پر دو منفرد شخصیتوں کے جدا جدا زاویہ ہائے نظر کا اتفاق۔ اس لئے میراجی اور راشد کی شاعری کے بنیادی امور میں تفاوت کے کئی پہلوؤں کے باوجود مماثلت کے نشانات بھی ملتے ہیں۔ مثلاً اشتراکی جمہوریت نگاری کے ترجمان ادب پر میراجی کا اعتراض یہ تھا کہ اس تحریک کے علمبرداروں نے ''ترقی پسند ادب کو محض اشتراکی جمہوریت کا ہم معنی سمجھا اور یوں اپنی انتہا پسندی کے باعث صرف ایک نئے قسم کے اذیت پرستانہ ادب کے سمجھانے والے بن کر رہ گئے۔''(51) راشد بھی اس پر یوں معترض ہیں کہ ''ترقی پسندوں کے نزدیک شاعری کا مقصد اس نظریے کی تندہی کے ساتھ پیروی کرنا ہے جسے ایک مخصوص گروہ کے لوگ اجتماعی طور پر واضح اور ناقابلِ تردید سمجھتے ہوں۔''(52) یعنی دونوں شاعری کو بیرونی ہدایت کے جبر سے آزادی دلانے اور اسے انفرادی تجربے کا اظہار بنانے پر زور دیتے ہیں۔ دونوں پر منفیت، شکست خوردگی، فحش مریضانہ ذہنیت اور داخلیت پرستی نیز اسلوب اظہار کے اعتبار سے ابہام زدگی کے الزامات عائد کئے گئے۔ دونوں کو یکساں طور پر ادب کے تعمیری رول یا ادیب کی سماجی ذمے داریوں کا

منکر قرار دیا گیا۔ دونوں نے اس حقیقت پر زور دیا کہ زندگی کی کلیت کو سمجھنے کے لئے اپنے باطن کی غواصی ضروری ہے، چنانچہ دونوں نے فن کی معنی خیزی کا بھید انفرادیت کی شناخت کے ذریعے پایا۔ دونوں نے اسالیب شعری کی جستجو میں بیان کے تسلیم شدہ سانچوں کے بجائے اپنے تجربات و کوائف کے تقاضوں کو پیش نظر رکھا اور اظہار کی دقتوں کے سبب زبان کے وسیع تر امکانات تک رسائی کی کوشش کی۔ دونوں نے انسان کی روحانی سرشاری کے تصور کو، جس کا سلسلہ تصوف کی قدیم روایت سے اقبالؔ کی مثال پرستی تک پھیلا ہوا ہے، یا محض جسم کے حقوق کی ادائیگی کے نظریے کو جسے ترقی پسندوں نے رواج دیا، خام سمجھا اور وجود کی سرشاری کے تصور کو ایک ذاتی نصب العین کی حیثیت دی۔ دونوں کے یہاں جذبے کی تنظیم اور فشار کی وہ کیفیت ملتی ہے جس نے ان کی شاعری کو ذاتی ہیجانات کی سطح سے اٹھا کر ہمہ گیر انسانی تجربے کا عکس بنا دیا ہے۔ دونوں کے یہاں اس ثقافت کے نشانات روشن دکھائی دیتے ہیں جو تخلیقی ثقافت کی شکل میں قومی اور جغرافیائی حدود کو عبور کر کے ایک عالمگیر قوت بنتی جا رہی تھی (گرچہ اس ضمن میں دونوں کے یہاں درجات کا فرق بہت واضح اور توجہ طلب ہے۔)

لیکن، ان مشترکہ عناصر کے باوصف، جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، میراجیؔ کی شاعری کی جڑیں ان کے طبیعی اور جغرافیائی اور ثقافتی ماحول میں بہت گہری ہیں، نیز میراجیؔ کو اپنے انفرادی مذاق و مزاج کے جبر کے باعث رس اور رنگ (دوسرے لفظوں میں پیکر تراشی اور شبیہ سازی) کے سحر سے جو ذہنی اور جذباتی لگاؤ تھا، اس نے ہندوستانی اسلوب حیات اور مغربی افکار و اقدار کے انہی پہلوؤں کی جانب انہیں متوجہ کیا جو ان کی مشرقیت سے ہم آہنگ ہو سکتے تھے۔ اس لئے میراجیؔ کے یہاں زندگی کے بدلتے اور بکھرتے ہوئے ابعاد کا احساس اتنا بسیط نہیں جتنا راشدؔ کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ میراجیؔ نے تحلیل نفسی یا فرائڈؔ اور یونگؔ کے تصورات سے اپنی دلچسپی اور موانست کے باعث وجود کی گتھیوں کو سلجھانے میں نفسیاتی تجزیے کے نسبتاً خاموش اور متوازن طریق کار سے مدد لی۔ وہ آہستہ آہستہ شعور کی سطحوں سے گزر کر لاشعور کی گہرائیوں تک پہنچتے ہیں، ان سطحوں کو منتشر کئے بغیر، اور جیسا کہ شروع ہی میں اشارہ کیا جا چکا ہے، زندگی کے ہنگامہ رستخیز پر ان کی نگاہ دور سے پڑتی ہے، ایک حق آگاہ عارف کی طرح جو ساحل سے بیم موج اور گرداب کی ہلاکت کا اندازہ لگا لیتا ہے اور کسی طوفان کو اپنے دھیان کی تنظیم اور طبیعت کے ظاہری سکون پر غالب نہیں آنے دیتا۔ ان کی وجودیت، سماجی ہونے کے باوجود اجتماعی نصب العین کے تصور سے عاری ہے۔ ماضی ان کے لئے زماں کے مسلسل گھومتے ہوئے (Cyclical) دائرے کا ایک تابندہ نقش ہے جو حال کا تعاقب کر رہا ہے اور ساتھ ہی ساتھ حال کی تلاش و جستجو کا مرکز بھی

ہے۔ یعنی دونوں ایک دوسرے کی تکمیل کا ذریعہ ہیں۔ ان کی مذہبیت، نشاط روح کو اپنا مدعا نہیں بناتی اور جسم کی ضرورتوں کا لحاظ رکھے بغیر آسودگی کے نقطے تک نہیں پہنچتی۔ ان کی فطرت پرستی زندگی کے جمال کی پرستش کا ہی ایک روپ ہے اور ان کے شعور کی خواب آلودگی، دنیائے خیر و شر کی تلخ و ترش حقیقتوں سے ایک واضح جذباتی بُعد کا نتیجہ۔ اسی لئے میراجی کے یہاں جرم اور خوف کا وہ عنصر تقریباً ناپید ہے جو گناہ گاری کے عمل میں اپنی حصہ داری کے احساس اور المیے کے سبب نئی شاعری میں رونما ہوا ہے۔

بیسویں صدی کے فلسفیانہ تصورات کا ارتقا، بیسویں صدی کے مخصوص سماجی، سیاسی، اقتصادی اور ذہنی انقلابات کے پس منظر میں ہوا۔ سائنس اور سیاست نے استحصال اور استعمار کی جن قوتوں کو فروغ دیا ان کی بازی گری کے نتیجے میں، نئے انسان کے مسائل، مادّی اور روحانی، ہر سطح پر پیچیدہ تر ہوتے گئے۔ جدیدیت کا فکری جواز مہیا کرنے والے تمام فلسفیانہ تصورات کی دیواریں انسانی مسائل کی اسی پیچیدگی کی بنیادوں پر قائم ہیں۔ سائنس کے غرورِ بے جا اور اشتراکیت پر اعتماد دونوں میں کمی آنے کا حقیقی سبب یہی ہے کہ نئے انسان کے مسائل دونوں کی کامرانیوں کے باوجود حل نہیں ہو سکے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد ان مسائل کی شدت کے احساس میں عالمگیر پیمانے پر اضافہ ہوا، چنانچہ میراجی نے نئے سوالات کی جو آہٹ محسوس کی تھی اُس کی لے رفتہ رفتہ تیز تر ہوتی گئی۔ ان حالات کا تقاضہ یہ تھا کہ شعور و لاشعور کے حجابات کو چاک کر کے، نئے انسان کے بنیادی مسائل کی حقیقت اور اس کی ذہنی، تہذیبی، سیاسی اور معاشرتی صورت حال کے تمام پہلوؤں پر نظر ڈالی جائے۔ علاوہ ازیں، ان تضادات کا احاطہ کیا جائے جو انسان کو بظاہر پارہ پارہ کرنے کے باوجود اس کے باطن سے نمودار ہوتے ہیں۔ یہ کشاکش صرف جسم اور روح کے مابین جاری نہیں بلکہ ان تمام منطقوں پر پھیلی ہوئی ہے جن کا انسانی شخصیت کے کسی نہ کسی بُعد سے گہرا تعلق ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نہ اس کے تجربے سادہ ہوتے ہیں اور نہ اس کے مسائل کی نوعیت۔ وہ صرف جسمانی سطح پر زندگی گزار سکتا ہے نہ صرف روحانی سطح پر۔ ضرورتوں کے جبر اور جبلتوں کے دباؤ نے اس سے تمیزِ نیک و بد چھین لی ہے۔ ایک کی قوم پرستی دوسرے کے لئے استحصال کا بہانہ ہے۔ بدی کشش انگیز محسوس ہوتی ہے اور نیکی ایک بے رنگ و بے اثر حقیقت۔ ایسی صورت میں اس کے لئے یہ فیصلہ دشوار ہوتا ہے کہ وہ اپنے جذبہ و عمل کو کس راہ پر لگائے کیونکہ فیصلے کی استعداد اور عمل کے ارادہ و اختیار کی قوتوں پر اس کی گرفت کمزور ہوتی جا رہی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ پیچ در پیچ مسائل اگر شعر و ادب کے ذریعہ حل ہو سکتے تو انسانی جذبہ و شعور کے دوسرے شعبوں کے مقابلے میں ادبی اور تخلیقی اظہار کی سرگرمیاں زیادہ موثر اور کارکشا دکھائی دیتیں۔ لیکن واقعہ اس کے برعکس ہے۔ انسانی تاریخ و تہذیب کے اولین ادوار سے اب

تک تلقین و تبلیغ کے جتنے سرچشمے انسان کی رہنمائی کے لئے سامنے آئے اور زندگی کا جو بھی دستور العمل ان کی وساطت سے تشکیل دیا گیا، انسان ارادی اور غیر ارادی دونوں اعتبارات سے ان کی تردید کرتا رہا۔ عصری تہذیب انسان کے اس طرزِ عمل کا نقطۂ عروج ہے۔ جدیدیت ادبی پیرایۂ اظہار میں رشد و ہدایت کے کسی طور کو اس لئے اپنا شعار نہیں بناتی اور انسان کی حقیقی صورت حال کے فن کارانہ انکشاف کو اپنا مقصود جانتی ہے۔ میراجی نے یہاں اس صورت حال کی احاطہ بندی کسی بیرونی مقصد سے مشروط نہیں ہوتی، نہ وہ اپنے ترقی پسند معاصرین کے برعکس، طے شدہ مفروضات اور نتائج کے ہم رکاب دکھائی دیتے ہیں۔ پھر بھی میراجی کی شاعری میں اس صورت حال سے پیدا شدہ الیاتی احساس کی ایک زیریں لہر کے باوجود، اس صورت حال کے تنوع کا وہ ادراک نہیں ملتا جس کی مثال راشد کی شاعری پیش کرتی ہے۔ راشد میراجی کے معاصر تھے لیکن انہیں میراجی کے بعد کی دنیا کو دیکھنے اور برتنے کا موقع بھی ملا۔ پھر یہ بھی ہے کہ راشد نے جسم اور روح کی کشاکش سے پیدا شدہ حسی اور جذباتی کیفیات کے علاوہ اس کشاکش کے مادی اور تاریخی منطقات کو بھی شروع سے ہی پیشِ نظر رکھا۔ ان کا ایک اقتباس ہے:

> اگر میرے طرزِ فکر سے بعض نظموں کو ''جنسی'' سمجھ کر الگ کر دیا جائے اور باقی نظموں میں جو ''جنسی'' نہیں ہیں کسی ذہنی زوال کے آثار تلاش کئے جائیں تو یہ زیادتی ہوگی۔ کیونکہ جنسی ہم آہنگی بہ نفسہ الگ چیز نہیں۔ اس کا انسان کی معاشرتی، معاشی، سیاسی اور تہذیبی ہم آہنگی کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔ جہاں تک میں اپنی شاعری کے مفہوم یا غرض و غایت تک پہنچ پایا ہوں، میں سمجھتا ہوں کہ میری شاعری اسی کامل ہم آہنگی کی تلاش میں سرگردانی کی ایک کوشش ہے، کیونکہ اس ہم آہنگی کے بغیر نہ فرد کی آزادی قائم رہ سکتی ہے نہ سیاست میں اسے کوئی کامرانی حاصل ہو سکتی ہے۔ نہ وہ زندگی کی فیاضی اور فراوانی سے بہرہ ور ہو سکتا ہے۔ اپنی بعض نظموں میں، میں نے خیر و شر اور اہرمن و یزداں کے الگ الگ وجودوں سے بھی انکار کیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ تصورات اپنی موجودہ شکل میں انسان کے ''مذہبی نشاط'' کے راستے میں بھی حائل ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ خیر و شر اور اہرمن و یزداں کا کوئی امتزاج پیدا کر لیا جائے یا غالب کے الفاظ میں ''بہشت کو اٹھا کر دوزخ میں ڈال دیا جائے'' تا کہ ان میں تمیز کرنے کی بدی دنیا میں باقی نہ رہے۔ (53)

اس اقتباس کے ساتھ جب راشدؔ کے حسب ذیل الفاظ پر نظر پڑتی ہے تو ایک معنی خیز تضاد سامنے آتا ہے۔ راشدؔ نیکی اور بدی کے الگ الگ وجودوں کے منکر ہیں اور انسانی زندگی کو اس کے اندھیرے اور اُجالے دونوں کی امتزاجی وحدت کے طور پر دیکھنے کے داعی۔ لیکن جب وہ نیکی اور بدی کی تفریق یا سماجی اخلاق کے رسمی تصور کی روشنی میں کوئی فیصلہ نافذ کرنے سے انکار کرتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ جب وہ اس وضاحت کے بعد کہ ''تلقین سے تو یوں بھی متنفر رہا ہوں کیونکہ تلقین کرنے والا خود کو منبر پر اور لوگوں کو صفِ نعلین میں بیٹھے ہوئے دیکھنا چاہتا ہے۔ میں نے کبھی خود کو اس کا اہل نہیں پایا'' یہ بھی کہتے ہیں کہ

> ..... میری نظم 'انتقام' جو غالباً سب سے زیادہ بدنام نظموں میں سے ہے، کسی انتقام کی تلقین نہیں کرتی بلکہ یہ اس آدمی کو جنسی نشاط اندوزی پر تنقید کی حیثیت رکھتی ہے جو جنسی عمل کو اپنی تکمیل کے بجائے انتقام ـــــ سیاسی انتقام کے لئے استعمال کرتا ہے اور اس طرح گویا دوہرے جرم کا مرتکب ہوتا ہے۔ اس نظام کا یہ منشا ہرگز نہیں کہ یوں سیاسی انتقام لینا چاہئے۔ (54)

تو تنقید اور تلقین کے حدود میں اصلاً کوئی امتیاز باقی نہیں رہ جاتا، بجز اس کے کہ تلقین میں مخاطب کی موجودگی کا احساس ناگزیر ہوتا ہے اور تنقید خود کلامی کے ذریعہ بھی کی جا سکتی ہے۔ یعنی فرق صرف لہجے اور اظہار کی نوعیت کا ہے۔ مقصد دونوں صورتوں میں یکساں ہوتا ہے۔ زندگی اور شاعری کی طرف راشدؔ کے زاویۂ نظر کا یہ پہلو اس اعتبار سے بہت اہم ہے کہ اس سے ان کے فکری حدود کی تعیین میں بھی مدد ملتی ہے اور ذہنی ارتقا نیز شعری تصور کی بنیادوں پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ اگر ان کی نظموں کو مختلف تجربات و کوائف کی تنقید سمجھ لیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ 'ماورا' (پہلی اشاعت 1941ء) سے 'ایران میں اجنبی' (پہلی اشاعت 1955ء) تک مختلف مسائل سے متعلق نظمیں کسی نہ کسی ایسے ''افادی'' رویے کی ترجمانی کرتی ہیں، جس کی اساس مشرق کے چند مخصوص تہذیبی اور سیاسی مطالبات ہیں۔ کرشن چندؔ نے 'ماورا' کی پہلی اشاعت کے تعارفی مضمون میں لکھا تھا کہ ''مشرقی روح کے مٹ جانے کی خواہش کا اظہار دورِ جدید کی شاعری میں راشدؔ کے سوا کسی شاعر کے کلام میں موجود نہیں'' (55) سائنسی تہذیب کے عروج نے مشرقی اسلوبِ حیات، مذہب اور تمدنی اقدار پر جو ضرب لگائی تھی اس کے نتیجے میں ارضِ مشرق پر محیط افسردگی اور جمود کی عام فضا نے 'ماورا' کی بیشتر نظموں میں ایک غم آلود متانت اور کہیں کہیں اعصابی دباؤ

کے سبب غم و غصے کی کیفیت پیدا کر دی ہے لیکن غم و غصے کی ہیجانی کیفیت بھی تفکر کے آہنگ سے دب جاتی ہے۔ نتیجۃً 'ماورا' کی بیشتر نظموں میں جذباتی واردات کے بیان کے باوجود ایک منطقی ماحول ملتا ہے۔ ان نظموں میں بالواسطہ طور پر مشرق کی سماجی زندگی کی از سرِ نو تنظیم اور مغرب کی استعماری طاقتوں سے اس کی رہائی کے جذبے کا اظہار ہوا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ راشد نے مذہب کے مروجہ تصور، سماجی اخلاق اور رسوم و روایات کی کہنگی اور فرسودگی پر بھی ضرب لگائی ہے۔ راشد نے ترقی پسند تحریک کے قبائلی طرزِ فکر سے تو خود کو الگ رکھا لیکن ان کی ذہنی واردات کا اظہار 'ماورا' کی ابتدائی نظموں میں جس طرح ہوا ہے، اس پر بیک وقت اختر شیرانی کی رومانیت اور اشتراکی انقلاب پسندی کے میلانات کا عکس دیکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً انسان میں بنی آدم کی ذلت کی تمام تر ذمے داری وہ مجہول مذہبیت کے سر ڈال دیتے ہیں اور غریبوں، جاہلوں، مردوں، بیماروں، بے کسوں، اور لاچاروں کے علاجِ درد سے خدا کو قاصر سمجھتے ہیں۔ (56) ''میں اسے واقفِ الفت نہ کروں''، ''رخصت''، ''خواب کی بستی''، ''مری محبت جواں رہے گی''، ''عہدِ وفا''، ''جرأتِ پرواز'' اور دوسری کئی نظموں میں محبت کا وہی ماورائی اور تقدس بردوش تصور ملتا ہے جو اختر شیرانی کے یہاں ریحانہ، سلمیٰ اور عذرا کے رومانی ہیولوں کو اور فیض کی شاعری میں محبت اور فرض کی کشمکش کے احساس کو جنم دیتا ہے۔ بادی النظر میں رومانیت اور منطقی ماحول کی اصطلاحیں متضاد محسوس ہوتی ہیں لیکن راشد نے ان نظموں میں بیشتر ترقی پسندوں کی طرح رومان اور حقیقت کے مابین مفاہمت کی ایک راہ نکال لی ہے۔ ترقی پسندوں نے اشتراکیت کے پرچار کے لئے مغرب کی بورژوا سیاست کو بین الاقوامی سماجی مسائل کے آئینے میں دیکھا تھا اور اپنے مقاصد کو ایک معینہ سمت دی تھی جس کا خاتمہ ''بورژوا سیاست'' کی شکست اور ''پرولتاری سیاست'' کی کامرانیوں پر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے نزدیک سرمایہ دار ملکوں کی آمریت سے پسپا پسماندہ اقوام کی تمام تر الجھنیں محض اقتصادی بدحالی کی دین تھیں۔ یعنی مارکسزم کے فلسفے کو انہوں نے انسان کے مادی اور جسمانی وجود کی احاطہ بندی تک محدود کر دیا اور اس کے ذہنی اور جذباتی مسئلوں کو صرف اقتصادی رشتوں سے مربوط سمجھتے رہے، مذہب، مابعد الطبیعیات، تصوف، دیو مالا، ان سب کی توجیہہ انہوں نے اسی زاویۂ نظر کی وساطت سے کی۔ راشد کے یہاں فکر کا یہ واحد المرکز سفر 'ماورا' کی ابتدائی نظموں میں بھی نہیں دکھائی دیتا اور متذکرہ بالا نظموں میں کسی کا بھی خاتمہ طے شدہ نتیجے پر نہیں ہوتا، نہ ہی ان نظموں میں وہ رجائیت ملتی ہے جس سے ترقی پسند شاعری سماجی مقاصد میں کامیابی اور نظریے کے لازوال استحکام پر اپنے مکمل ایمان کے باعث، شرابور دکھائی دیتی ہے۔ لیکن 'ماورا' کی کئی نظمیں جن کا آغاز رومانی اور جذباتی فضا کے ساتھ ہوتا ہے ایک منطقی

تسلسل کے ساتھ اپنے انجام تک جاتی ہے۔ مثلاً 'شاعر در ماندہ' اور 'شرابی' دونوں میں ''در ماندگی و بے چارگی'' اور ''سینہ سوزاں کی آگ'' کا پس منظر افرنگ کی دریوزہ گری اور درافرنگ کی غلامی کے معین واقعے پر پھیلا ہوا ہے۔ اور تاوقتیکہ ان نظموں کو عام ترقی پسند شاعری کی پیروڑی یا اس پر طنز کی حیثیت سے نہ دیکھا جائے، ان میں فکر کا کوئی ایسا رنگ نہیں ابھرتا جو انہیں رومانی انقلاب پسندی کے تصور سے متمائز کر سکے۔ ایک اور نظم 'اجنبی عورت' میں خوابوں کی شکستگی کا ذمے دار راشد نے اجنبی دست غارت گر، دیوارِ رنگ و دیوارِ ظلم کو ٹھہراتے ہوئے ارضِ مشرق کے اس المیے پر اظہارِ تاسف کیا ہے کہ مغرب کے میدانوں میں دشمنوں کا سامنا ارضِ مشرق کے باشندے جن تمناؤں کی حرمت کے باعث کر رہے ہیں، ان کا مشرق میں نشان تک باقی نہیں رہ گیا یا دوسرے لفظوں میں مشرق ایک ارض المیت یا خرابہ بن چکا ہے، تمناؤں کی حرارت سے یکسر عاری۔ ان میں سے بیشتر نظموں میں خیال یا تجربے کی منطق کسی پیچیدگی کا پتہ نہیں دیتی اور اپنے معینہ انسلاکات کے باعث ان کا تناظر محدود ہو جاتا ہے۔

آرکیبالڈ میکلیش کا قول ہے کہ ہر شاعری کا ''موضوع'' انسانی تجربہ ہوتا ہے اس لئے اس کا ''معروض'' بھی نوعِ انسان کو ہونا چاہیے...... اور شاعر کے لئے یہ بہانہ فضول ہے کہ انسانیت اس کی بات نہیں سنے گی[57] ظاہر ہے کہ شاعری نئی ہو یا پرانی، انسانی تجربے سے اس کی وابستگی ایک فطری امر ہے، لیکن شاعری میں قصہ اس منزل پر ختم نہیں ہو جاتا کہ شاعر نے اس میں جس تجربے کا بیان کیا ہے وہ انسانی ہے (غیر انسانی تجربے کا اظہار ممکنات کے دائرے میں شامل ہی نہیں، تاوقتیکہ نیک و بد کے عنوانات میں انسانی عمل کی مختلف ہیئتوں کی خانہ بندی کر کے ان پر انسانی اور غیر انسانی کی تختی نہ لگا دی جائے) شاعری کا بنیادی مسئلہ اظہار کی نوعیت اور اس کی معنویت کے حدود کا ہے۔ اپنے طبیعی، جغرافیائی، تاریخی، سماجی اور تمدنی رشتوں کی وضاحت و صراحت کے باوجود اگر کوئی شعری پیکر معنی کے پائدار نقش سے منور نہیں ہوتا اور یہ نقش (جو اس کی فنی قدر و قیمت سے مربوط ہے) اگر اپنے زمانی، مکانی اور شخصی حصار سے نکلنے میں کامیاب نہیں ہوتا تو اس کی حیثیت صرف ذاتیات یا تاریخ کی ہوگی۔ راشد کی ابتدائی شاعری کا معنی خیز پہلو بھی یہی ہے۔ اس کا تناظر فکری اعتبار سے محدود ہونے کے باوجود ایک تخلیقی تجربے اور جمالیاتی کل کی حیثیت سے نسبتاً زیادہ کشادگی کا پتہ دیتا ہے۔ مافیہ کی سطح پر 'ماورا' کی وہ تمام نظمیں جن کا موضوع ارضِ مشرق کی خستگی و واماندگی کا المیہ ہے، اقبال کی قومی شاعری کی طرح کم مایہ ہیں۔ لیکن جو بات انہیں اقبال سے الگ کرتی ہے، یہ ہے کہ ان میں وہ سطحی تفاخر اور تظاہر نہیں جن سے اقبال کی وطنی اور قومی شاعری معمور دکھائی دیتی ہے۔ اس لحاظ سے راشد کا طرزِ احساس نیا ہے۔ دوسرے ان نظموں کا

رشتہ کسی معینہ نظریے یا عقیدے سے نہیں جوڑا جا سکتا جس کے بارے ترقی پسند شاعروں کی بیشتر قومی نظمیں دبی ہوئی نظر آتی ہیں۔ طرز احساس کی تازہ کاری کے سبب 'ماورا' کی چند نظموں میں نئی شعریات کا دھندلا عکس بھی دکھائی دیتا ہے جس کے مطابق نظم میں فکر کی خامی یا پختگی سے قطع نظر، فنی تکمیل کے تاثر کی موجودگی لازمی ہے۔ لیکن اس ضمن میں ایک توجہ طلب حقیقت یہ ہے کہ 'ماورا' کی وہی نظمیں فنی تکمیل کے تاثر کی ترسیل زیادہ کامیابی کے ساتھ کرتی ہیں جن میں راشد نے تاریخی واقعے کے بجائے جذباتی، اور افراد کی ذاتی واردات کو موضوع بنایا ہے۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ راشد نے مجرد فکر کے اظہار کی جگہ ان نظموں (مثلاً 'اتفاقات'، 'گناہ'، 'انتقام'، 'خودکشی' اور 'دریچے کے قریب') میں ٹھوس استعاروں اور مشہود پیکروں کی مدد سے مختلف کرداروں کے جنسی اور نفسیاتی کوائف کی عکاسی کی ہے اور ان کوائف تک رسائی، فکر کے تجزیے کے بجائے جذبے کی تحلیل کے ذریعے حاصل کی ہے۔ ان میں انہوں نے بالواسطہ طور پر تحلیل نفسی کے اس اصول کا تتبع کیا ہے کہ ذات کی حقیقت کا سراغ لگانے کے لئے شعور محض کے بجائے جسم و روح کی اکائی میں چھپے ہوئے بھیدوں کو سمجھنا ضروری ہے، کیونکہ یہی اکائی تکمیل ذات کی اساس ہے۔ ان نظموں میں راشد کا طرز احساس و اظہار زبان و بیان کی عجمیت کے باوجود میراجی کے لفظوں میں ''مغربی'' محسوس ہوتا ہے۔ ان میں اس نئے انسان کی مبہم تصویر دکھائی دیتی ہے جو مغرب میں پوری طرح بے حجاب ہو چکا تھا اور انسانی تجربے کے ایک عالمگیر استعارے کے طور پر مشرق میں ابھی تشکیل کے مراحل سے گزر رہا تھا۔

'ایران میں اجنبی' کی پہلی اشاعت کے دیباچے میں راشد نے لکھا تھا کہ ''موجودہ شاعر اپنے بزرگوں کے ساتھ اپنے رشتے کی شکست پر خوش ہو یا نہ ہو، وہ اس شکست کے اعتراف پر مجبور ہے۔''(58) اور اس کا سبب یہ بتایا تھا کہ قدیم شاعر کی تربیت کے وسائل اور شعور کے سرچشمے نئے شاعر سے مختلف ہیں۔ ''قدیم شاعر کی تربیت میں علم الاصنام، منطق، تصوف اور فقہ کو دخل تھا۔ جدید شاعر کی تربیت میں سائنس، اقتصادیات، تحلیل نفسی، سیاست اور جمالیات کو دخل ہے۔'' اس کے علاوہ سماجی حالات کی تبدیلی نے بھی ایک نئی حسیت کی تشکیل میں حصہ لیا ہے، چنانچہ اجتماعی موت کی ہیبت یا اجتماعی زوال کے احساس اور اس کے ساتھ ساتھ انفرادیت کے خاتمے کے خوف نے موجودہ عہد میں انسان کے ''شعور و ادراک پر جتنا بار ڈال رکھا ہے اتنا بار انسان پر کبھی نہیں ڈالا گیا۔'' راشد کی فکر کا یہ موڑ جدیدیت کی طرف ان کے واضح فکری میلان کا نمائندہ ہے۔ اس لئے 'ایران میں اجنبی' کی نظموں میں مشرق کے عام ذہنی اور جذباتی المیوں کے احساس کے باوجود راشد کے یہاں قومی یا نسلی یا سیاسی عصبیت کے بجائے

اس عالم گیر شعور کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں جو انسانی زوال کے المیے میں خود اپنی شمولیت اور ذمے داری کے احساس اور اپنی گناہ گاری یا گمراہی کے نتیجے میں پیدا ہوا ہے۔ یعنی اب وہ افرنگ کی دیوار ظلم کے سائے میں اپنی مظلومی کا بہانہ ڈھونڈنے کی سعی نہیں کرتے اور عصری تہذیب کی فریب کاریوں میں اپنے اشتراک پر بھی نظر ڈالتے ہیں۔ اب ان کی ملامت کا ہدف صرف سیاست افرنگ نہیں بنتی بلکہ افرنگ انحطاط کی ایک علامت بن جاتا ہے۔ اب مغرب پر اُن کی تنقید کا رشتہ دانشوری کی اس روایت سے قائم ہو جاتا ہے جس کے اولین نشانات اقبال کی تنقید فرنگ میں ملتے ہیں اور اس کے ابعاد، انگریز کے ہاتھوں مشرق کی پسماندہ اقوام کی سیاسی شکست کے آفریدہ ہیجان اور غصے تک محدود رہنے کے بجائے، ارض مغرب کی مادّیت زدگی اور تہذیبی عدم توازن کے وسیع تر مسائل تک پھیل جاتے ہیں۔ اب انہیں مرغ ذات سے بچھڑے ہوئے ہجرت گزینوں کا قافلہ مشرق کی پہنائیوں میں بھٹکتا ہوا بھی دکھائی دیتا ہے۔[59] اور اس لاسمتی و بے حصولی کا الزام وہ کسی قوم کی سیاست کے بجائے تہذیب جدید کی ان غلط اندیشوں کے سر ڈال دیتے ہیں جو رفتہ رفتہ پوری مہذب دنیا کے گرد اپنے جال پھیلاتی جا رہی ہیں۔

'ایران میں اجنبی' کی کئی نظموں (مثلاً من و سلویٰ، تیل کے سوداگر، سومنات) میں 'ماورا' کی فکری توسیع کے نشانات بھی ملتے ہیں۔ راشد اب بھی کبھی کبھی ایشیائیوں کو اسیر تار عنکبوت اور برہمنوں کو منو کے آئین کا شکار ظلم دیکھ کر سیاست اور مذہب کی غلط کاریوں پر نظر ڈالتے ہیں لیکن اب ان کی فکر 'ماورا' کی رومانیت اور انقلاب پسندی کے تقابل میں زیادہ ہمہ گیر اور عمیق دکھائی دیتی ہے اور تاریخی واقعات علامتی معنویت سے ہمکنار ہو کر مغرب و مشرق کے تہذیبی انتشار کے نسبتاً پیچیدہ تر پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان نظموں میں ادراک کی روشنی اور وسعت کے ساتھ زندگی کے ایک واضح شعور پر گرفت نے راشد کی آواز میں 'ماورا' کے رومانی اور جذباتی آہنگ کے بجائے پختگی اور صلابت کو راہ دی ہے اور نامطبوع حقائق کے خلاف احتجاج کے لے، مفکرانہ جلال سے مملو ہے۔ فکر کا شکوہ اظہار کی سطح میں بھی ترفع کا سبب بنا ہے۔ مگر 'ایران میں اجنبی' کا قابل قدر پہلو 'ماورا' کی رومانی حقیقت پسندی کی توسیع کے بجائے 'لا=انسان' کی اُس خود بینی کی جانب میلان میں مضمر ہے جو اپنی سزا ساتھ لاتی ہے، اور جس کے عناصر ترکیبی میں نئے انسان کی ذات اور کائنات سے وابستہ تمام بنیادی سوالات کی گونج شامل ہے۔ 'کون سی اُلجھن کو سُلجھاتے ہیں ہم'، 'حرف ناگفتہ'، 'خود سے ہم دُور نکل آئے ہیں'، 'سبا ویراں'، 'پہلی کرن'...... ان تمام نظموں میں بیسویں صدی کی عدم قطعیت، ناری، اپنے وجود میں معنی کی جستجو اور کائنات کو معنی سے معمور دیکھنے کی واماندہ آرزو کا موثر اظہار ہوا ہے۔ اب راشد استعمار کی زنجیر کے علاوہ دور

زمان و مکاں سے نکلنے اور ہستی رائیگاں کے مفہوم کو سمجھنے کا جتن بھی کرتے ہیں۔(60) اس اعتبار سے 'ایران میں اجنبی' کی شاعری 'ماورا' کی نیم پختہ رومانی حقیقت پسندی اور 'لا = انسان' کی نئی حقیقت پسندی کے بیچ کی کڑی بن جاتی ہے اور راشد کو اس جذباتی اور ذہنی ماحول سے قریب تر لاتی ہے جس میں جدیدیت کا خاکہ تیار ہوا ہے۔

'لا = انسان' تک پہنچتے پہنچتے راشد کا شعور مشرق و مغرب کے سیاسی تنازعے کی حدوں سے نکل کر اس آفاق گیر حقیقت سے مربوط ہو جاتا ہے جس کا مرکز نئے انسان کی ذات کے پر پیچ ابعاد ہیں، اور جو رنگ و نسل اور قوم و مذہب کے امتیاز کے بغیر عصری تہذیب کے حقیقی المیے کا نشاں بن گیا ہے۔ 'لا = انسان' کی نظموں میں راشد دروں بینی کے وسیلے سے جہاں بینی کی منزل تک گئے ہیں۔ ان میں راشد کا تاریخی شعور واقعات کے تسلسل میں جذبہ و ہوش کی گم کردہ رہی اور مرکز گریز قوتوں کی پسپائی کے نشانات ڈھونڈ نکالتا ہے۔ وہ انسانی تجربوں کی پوری کائنات کو ایک زندہ واقعے کی شکل میں دیکھتے ہیں اور ادوار میں اس کی تقسیم کرنے کے بجائے ایک وحدت اور بسیط انا کے مظہر کے طور پر اس کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان میں نہ تو صرف ذاتی نشاط کے تحفظ کی وہ لے ہے جو نفسیاتی تحلیل اور فرائڈ کے اثرات کے باعث 'ماورا' کی چند نظموں میں رمزیت کے باوجود گہرے نتائج سے مربوط تھی، نہ وہ رومانیت دکھائی دیتی ہے جو ہر درد کو دوسروں کا عطیہ سمجھ کر اور نا مساعد حالات کی صلیب پر خود کو آویزاں دیکھ کر ایک عالم کو مجرم اور خود کو معصوم گردانتی ہے۔ ان میں نئے انسان کی اس گہری اور غم آلود آرزومندی کا عکس ملتا ہے جو تمنا کے ژولیدہ تاروں کو پھر سے جوڑنا چاہتی ہے اور ریزہ ریزہ کائنات یا لخت لخت ذات کو پھر سے ایک کل کی شکل میں دیکھنا چاہتی ہے۔ ان میں برہمی اور احتجاج کا رخ صرف ماورا یا غیر ذات کی سمت نہیں، اپنے وجود کی جانب بھی ہے جس کے آئینے میں عالم شش جہات بھی مرتعش نظر آتا ہے۔ ان میں "راست رو" اور "زود کار انا" ب کے بجائے اس پیچیدہ انا سے وابستگی ملتی ہے جو ایک مرکزی نقطے پر مختلف النوع رنگوں اور متضاد حقیقتوں کے اجتماع سے عبارت ہے۔ ان میں راشد نہ محبت کے خرابوں کے مکیں دکھائی دیتے ہیں نہ ریگ دیروز میں خوابوں کے شجر بوتے ہوئے موجود و آئندہ کے بجائے گذشتہ سے ہمکنار (61)۔ اب انہیں موجود تک اس مہیب خلا کا احساس ہوتا ہے جس میں انسان کا وجود عدم کی صورت اور سوال کی مانند کسی کارآفریں جواب کا منتظر ہے۔(62) اسرافیل کی موت، آئینہ حس و خبر سے عاری، زندگی اک پیرہ زن، وہ حرف تمنا، مری مور جاں، وہی کشف ذات کی آرزو، آرزو راہبہ ہے، اے غزال شب اور لا = انسان کے بعد کی نظموں (مثلاً یہ خلا پر نہ ہوا، اے سمندر اور مجھے وداع کر) تک راشد کے یہاں واضح

طور پر ان میلانات کا عمل دخل نظر آتا ہے جو نطشہ سے مارلیو پونتی اور کامیو تک وجودیت کے ایک قوی تصور کی روایت سے عبارت ہیں۔ ان میں راشد کا تمام تر ارتکاز وجود کے عین یا مقصد اور امکانات کے بجائے اس کی حقیقت پر ہے اور تلقین یا تنقید سے یکسر بے نیاز ہو کر انہوں نے نئی زندگی اور اس کے مسائل پر آزادانہ نظر ڈالی ہے۔ ان میں انسان کسی قدر کی علامت اور تجرید کے روپ میں نہیں بلکہ اپنے حقیقی وجود کے ساتھ سامنے آیا ہے۔ ان میں اوپر سے کسی پیغام یا مقصد کی رنگ آمیزی کے بجائے انسانی تجربے کا اس کی پوری شدت اور گہرائی کے ساتھ احاطہ کیا گیا ہے۔ ایک مصاحبے میں راشد نے اپنے نقطۂ نظر کے سلسلے میں تین بنیادی عقائد کا ذکر کیا تھا۔(63) ایک تو یہ کہ دنیا میں سب سے بیش بہا حقیقت فرد کی کامل آزادی ہے۔ دوسرے یہ کہ ''انسان کی کامل اندرونی اور بیرونی ہم آہنگی کے بغیر، جو سب دنیاوی مسرتوں کا راز اور اصل اصول ہے، وہ افراد وجود میں نہیں آسکتے جو آزادی کے اہل ہوں'' اور تیسرے یہ کہ ''ماضی کے اندر یا ماضی کے جمع کئے ہوئے تجربات کے اندر آئندہ کے مسائل کی کلید کہیں موجود نہیں ہے۔'' زندگی کی گریز پائی نے اس کے تقاضوں کی نوعیتیں اتنی تبدیل کر دی ہیں کہ فلاح و بہبود کے تمام آزمودہ نسخے اب اس کے لئے از کار رفتہ ہو چکے ہیں، چنانچہ حال کے آشوب اور آئندہ کے وسوسوں پر قابو پانے کے لئے، اسے اپنی توانائیوں اور جہتوں کے حدود کو سامنے رکھ کر نجات کی راہ اپنی ہی کوششوں سے ڈھونڈنی ہے۔ ان خیالات میں وجودی فکر کی اصل غایت کا عکس بہ آسانی دیکھا جا سکتا ہے اور پورے آدمی کی تلاش کا تصور بھی جو جسم و روح کی مکمل ہم آہنگی اور کائنات میں معنی کی جستجو کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ لا = انسان کی نظموں میں راشد نے ذات کے اثبات کے علاوہ اس کی نفی (لا) کے مفہوم تک پہنچنے کی کوشش بھی کی ہے اور ازل سے ابد تک پھیلی ہوئی رتی کی اس گرہ کو مرکزِ نظر بنایا ہے جو انسان کا حال یعنی اس کے حقیقی وجود کا منظر نامہ ہے۔(64) خطیبانہ طرز تکلم کے بجائے ذاتی اظہار سے وابستگی نے ان نظموں میں آہنگ اور معنی کی ثنویت کو ختم کر کے انہیں قائم بالذات تجربوں کی حیثیت دے دی ہے اور راشد کے اس دعوے کے باوجود کہ ''میری نظموں میں''، ''تشبیہ سازی'' کی ''عیاشی بھی نہیں'' ان میں ایسی مجرد اور مشہود تشبیہیں بھی جا بجا نظر آتی ہیں جن کا رنگ ان کے ابتدائی کلام میں محض خیال یا تجربے کی ترسیل پر پوری توجہ کی وجہ سے نسبتاً دھندلا تھا۔ راشد کی شاعری کی فنی قدر و قیمت کا محاسبہ اس مقالے کے حدود سے باہر ہے۔ تاہم یہ اشارہ ضروری ہے کہ خیال کو تخلیقی منطق سے یکسر لاتعلق رکھ کر اسے شعری پیکر میں ڈھال دینا شاید ناممکن کے حصول کی سعی کرنا ہے۔ یہاں منظوم فکر اور شاعری کے فرق کو سامنے رکھنا پڑے گا۔ یوں بھی شعر و ادب میں جن کرداروں کے حوالے سے تخلیقی تجربے کا اظہار ہوتا ہے وہ حقیقی دنیا

کے کردار ہوتے ہوئے بھی اس سے مختلف ہوتے ہیں۔ یہ تخلیقی تجربہ لازمی طور پر کسی مادی وقوعے کا عکس نہیں ہوتا تا وقتیکہ جذبے، احساس اور شعور نے تحرک کی یہ نوعیت کو واقعات کے ضمن میں شامل نہ کرلیا ہو۔ پھر اس کے بعد بھی یہ امر ملحوظ رکھنا ہوگا کہ تجربات اگر فنی عمل کی آزمائشوں سے گزر کر نئے ابعاد اور معنی کی شمولیت کے ساتھ ادیب کے ذہن میں داخل نہیں ہوتے تو انہیں شعر کی سطح تک لانے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ "لا = انسان" میں حسن کوزہ گر، وہ جہاں زاد، ابولہب کی شادی کا مرکزی کردار ابولہب اور اس کی بیوی جس کے گلے میں مونگوں کا ہار تھا، دل مرے صحرا نورد پیر دل کی ریگ اور آگ، اسرافیل کی موت کا اسرافیل اور صور، زندگی ایک پیرزن کی بوڑھی اور دیوانہ عورت، تمنا کے تار کے اہل مریخ، حتیٰ کہ راشد کی ابتدائی نظموں میں خودکشی اور انتقام کا "میں" جنسی، جذباتی اور ذہنی واردات سے منسلک ہیں، ان کے تناظر میں انہیں صرف ایسی شبیہوں سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جو حقیقت کی توسیع کے لئے اس کا مظہر بن گئی ہیں یا زندگی کی تخلیق نو (Re-creation)۔ ان میں سے بیشتر "کردار" اساطیری خطوط و رنگ سے آراستہ بھی دکھائی دیتے ہیں اور اس طرح زمان و مکاں کے محدود اور معینہ دائروں سے نکل کر ایک ابدی معنویت سے مربوط ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان شبیہوں کو واقعہ نگاری سے روگردانی کا نتیجہ نہیں بلکہ واقعات میں مخفی وسیع تر حقیقتوں یا قطرے میں چھپے ہوئے سمندروں کا اشاریہ سمجھنا چاہیے۔ البتہ راشد کی شخصیت، خیال اور فکر کی نادرہ کاری کی تلافی کا سامان یا خود انہی کے الفاظ میں "عقلی انحطاط" کی دلیل نہیں بلکہ ان کی بصیرت کی گہرائی اور فکر کی وسعت کا وسیع تر تخلیقی پیکر ہیں، جنہیں حسی اور جذباتی اشتباد نے حقیقت کی ارفع تر صورتوں کی حیثیت دے دی ہے۔ اس لئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ راشد نے جس ہنر کو عیب سمجھ کر خود کو اس سے الگ رکھنے پر زور دیا ہے، ان کی فنکارانہ استعداد کے سبب سے ان کی متاع سخن میں اس ہنر کے معروضات بھی وافر دکھائی دیتے ہیں۔ مجموعی طور پر "لا = انسان" اور اس کے بعد کی نظمیں، جدیدیت کے میلان سے راشد کے واضح قرب کی نمائندہ ہیں اور ان میں راشد نوجوان نسل کی شاعری پر اثر انداز ہونے کے ساتھ ساتھ خود اس نسل کے فکری اور تخلیقی رویوں کے اثرات جذب کرتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں۔ نئی شاعری کے بعض اہم پہلوؤں سے ان کی بے نیازی یا بُعد کا اظہار ان کی شاعری سے زیادہ ان کے بیانات میں ہوا ہے۔ اور یہ صورت کم و بیش ہر شاعر کے ساتھ پیش آتی ہے کہ نثر میں جب وہ اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے تو اس کے شعری معیار بیشتر صورتوں میں صرف اس کی اپنی شاعری کا جواز یا تفسیر بن جاتے ہیں۔ لیکن کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ اس کے بعض اصولوں پر خود اس کی شاعری پوری طرح کاربند نظر نہیں آتی، اور اس کے تخلیقی وجود کی رفتار اس کے ذہنی وجود کے مقابلے میں تیز تر ہو جاتی ہے۔

مثال کے طور پر جدید تر شاعری کے بارے میں راشد کے یہ خیالات کہ

> (نئے شاعروں میں) بعض نے اشیا اور مفہوم کے ساتھ اپنا ربط قائم کرنے سے انکار کر رکھا ہے۔ بہ حیثیت ایک مکتب شعر کے، جدید ترین شاعروں کا یہ گروہ کسی اجتماعی ذمے داری کا قائل بھی نظر نہیں آتا۔ انہیں اس دانش کے اظہار سے بھی غرض کم ہے جس کا حامل شعر ہمیشہ رہا ہے۔ یہ شعر کو بیشتر ذاتی خوشنودی کا ذریعہ جانتے ہیں...... یہ کسی قسم کی مسؤلیت قبول نہیں کرنا چاہتے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان میں بعض اس بے نظمی کے شاعر رہ گئے ہیں جو کہ تہذیبوں کے زوال کا باعث ہوتی ہے۔ (65)

کئی تناقصات اور غلط بینیوں کے شکار ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے اہم بات یہ ہے (اس باب کے آغاز میں ہی اس کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔) کہ جدیدیت نہ مکتب شعر ہے نہ مکتب فکر کیوں کہ مکتب کا تصور ہمیشہ ایک معینہ دستور العمل اور مقاصد و منہاج کا پابند ہوتا ہے جسے نیا ذہن قبول نہیں کرتا اور خود راشد نے بھی اپنی شاعری کے سلسلے میں بار بار اس رویئے سے اختلاف کا اظہار کیا ہے۔ دوسرے، اجتماعی ذمے داری کا تصور بھی اس لحاظ سے شعریات کے حدود سے نکل جاتا ہے کہ ہر اجتماعی تصور کسی نہ کسی سطح پر افراد کی باہمی رضامندی کا تابع ہوتا ہے اور بالواسطہ طور پر ان کی آزادیوں کا محتسب۔ زندگی اور معاشرے کی تعبیر کے پیش نظر یہ تصور خواہ کتنا ہی کارآمد کیوں نہ ہو، تخلیقی سرگرمیوں کے سلسلے میں اس سے کسب فیض لا حاصل اور فن پر اس کا اطلاق نامناسب ہے۔ پھر خود راشد نے اجتماعی ذمہ داریوں کے بار کو ہمیشہ ان غیر ادبی، سیاسی اور مذہبی گروہوں کی سازش سے تعبیر کیا جو ادب کے پیرائے میں افراد کی معصومیت سے فائدہ اٹھانا چاہتے ہیں۔ اشیا اور مفہوم سے رشتے کا سوال بھی اس لحاظ سے بے معنی ہے کہ خود راشد کی نظموں (آئینہ حس و خبر سے عاری، آرزو راہبہ ہے، مجھے وداع کر) میں اس احساس بیگانگی (Alienation) کی فراوانی ملتی ہے جو صنعتی معاشرے کے ایک اہم مسئلے کی صورت میں نئی فکر کے واضح ابعاد کا محرک بنا ہے۔ معنی کے معنی کی جستجو نے نئے انسان کو بے حصولی کے جس تجربے سے روشناس کرایا ہے، اس کی تعبیر و توضیح کم و بیش تمام وجودی مفکروں کے خیالات میں دکھائی دیتی ہے، مارکس تک نے اشیا سے لاتعلقی کے اسباب کی منطقی توجیہیں کی ہیں۔ (یہ تمام سوالات '' جدیدیت کی فلسفیانہ اساس '' میں زیر بحث آ چکے ہیں۔) جہاں تک تہذیبوں کے زوال اور بے نظمی کی شاعری کا تعلق ہے، اس سلسلے میں

پہلی بات تو یہ ہے کہ نئی شاعری ایک انحطاط پذیر معاشرے اور زوال آمادہ تہذیب ہی کے پس منظر سے ابھری ہے اور عروج و زوال کے جو معیار نئے میلانات پر اثر انداز ہونے والے مفکروں نے قائم کیے ہیں ان کے پیش نظر مغربی تہذیب کا زوال اب اپنی انتہا کو پہنچ چکا ہے اور اس کا ظاہری عروج و کمال بھی فی الاصل ترقی معکوس یا زوال ہی کی ایک شکل ہے۔ دوسرے یہ خیال بھی مشکوک ہے کہ فنون کے مقابلے میں سائنس اور سیاست کی اہمیت اور تفوق نے دور میں نئی شاعری کیوں کر کسی نئے تہذیبی زوال کا سبب بن سکتی ہے؟ البتہ تہذیبوں کا زوال انسانی جذبہ و عمل کی سمتوں کے انتخاب و تعین پر ضرور اثر انداز ہوتا رہا ہے۔ پھر اگر شاعر تہذیب کے عروج میں استعانت کو اپنا اصل عمل اور مطمح نظر بنانا چاہتا ہے تو بحیثیت شہری وہ کئی دوسرے طریقوں سے اپنے فرائض انجام دے سکتا ہے۔ اپنی شاعری کو زندگی کے ہنگامی اور مادی یا مفید مقاصد کی نذر کیے بغیر، کیوں کہ عین ممکن ہے کہ شاعری کو سماجی خدمت پر لگایا جائے تو سماج کو فائدہ پہنچنے کے ساتھ ساتھ شاعری کو نقصان بھی پہنچتا رہے، تا وقتے کہ سماجی مطالبات یا عوام کی استعدادِ تفہیم اور شاعر کی ذہنی اور جمالیاتی سطح کے مابین تمام امتیازات ختم کرنے کے بعد بھی شاعر شعری تخلیق پر قادر ہو۔ حلقۂ ارباب ذوق کی ساتویں سالگرہ پر صدارتی خطبے (14 ستمبر 1956ء: اس باب میں یہ حوالہ دیا جا چکا ہے۔) میں خود راشد نے اس طرز نظر کی مذمت کی تھی۔ اس سے شاعری کے تعمیری رول یا اس کی افادیت سے انکار مقصود نہیں۔ عرض یہ کرنا ہے کہ شاعری تہذیب کو جس بالواسطہ طریقے سے فائدہ پہنچاتی ہے اسے سائنس یا ٹیکنالوجی کی افادیت، عمل اور اثرات کے تصور سے ممیز کرنا ضروری ہے۔ اس سے قطع نظر، نئی شاعری میں بے نظمی کی عکاسی معاشرے میں نظم اور تہذیب میں توازن کی ایک بالواسطہ آرزو کا فنکارانہ اظہار بھی ہے۔ راشد نے بعض نقادوں پر یہ الزام عائد کیا تھا کہ ان کی نظموں 'انتقام' اور 'خودکشی' کے کرداروں کو وہ خود شاعر کی سوانح کا حصہ سمجھ بیٹھے۔ یہاں خود راشد اسی غلطی کے مرتکب ہوئے ہیں۔ خود راشد ہی کے لفظوں میں یہاں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ بدنظمی کی عکاسی کرنے والے کردار دراصل شاعر سے الگ ہیں جن کی ترجمانی میں ''ڈرامائی خود کلامی کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔'' پھر سوال یہ بھی اٹھتا ہے کہ کیا گناہ کرنے کی خواہش کی طرح بے نظمی اور ابتری پیدا کرنے کی خواہش بھی ایک انسانی رویہ نہیں ہے؟ انسانی رویوں میں نیکی اور بدی کی تفریق کے تو راشد خود بھی قائل نہیں ہیں۔ زیر بحث اقتباس کا آخری مسئلہ یعنی نئے شاعروں کا شعر میں دانش کے اظہار سے انکار کرنا یا شعر کو ذاتی خوشنودی کا ذریعہ سمجھنا، شعر کی جمالیات سے متعلق ہے اور کروچے سے ایلیٹ تک، فلسفہ اور ادب کے کئی عالموں کے یہاں اس زاویۂ نظر کی تائید ملتی ہے۔ چنانچہ صرف نئے شعرا کو اس معاملے میں قصوروار نہیں ٹھہرایا جا

سکتا۔ شعر میں دانش کے عنصر کی شمولیت کا مسئلہ بھی شعری یا تخلیقی اور علمی اسالیب کی ہیئت و ماہیت کے مابین امتیاز و اختلاف کے پیش نظر، خاصا پیچیدہ ہے۔ شاعری یا فنون سے جس دانش کا اظہار، فن کی ناگزیر شرائط کے ساتھ ہوتا ہے، اس کی نوعیت فلسفے اور علوم کی استدلالی منطق سے یکسر مختلف ہوتی ہے، چنانچہ شعر اور دانش کے ربط باہم پر گفتگو میں شعری طریق کار کی پابندیوں اور تقاضوں کے تحت دانش کی بدلتی ہوئی نوعیتوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' میں فلسفہ و شعر کے ربط و امتیاز کی بحث میں اس مسئلے کا مفصل جائزہ لیا جا چکا ہے۔ نیز سائنسی فکر اور تخلیقی فکر کے فرق و فاصلے کی بحث میں بھی اس مسئلے کی بنیادی پہلوؤں پر روشنی ڈالی جا چکی ہے۔

گزشتہ مباحث سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہ ہوگا کہ بیسویں صدی کے اوائل سے میراجی اور راشد تک اردو کی عام شعری روایت سے انحراف اور انیسویں صدی کی جدید شاعری کے مقابلے میں، جدت اظہار و انداز کے جو نئے مظاہر سامنے آئے ان میں اقبال، میراجی، اور راشد کے استثنا کے ساتھ کہیں بھی اس حسیت کے نشانات بہت نمایاں نظر نہیں آتے جسے جدیدیت کے میلان سے ہم آہنگ قرار دیا جا سکے۔ نئی شاعری کے آغاز سے پہلے فکر و فن کی بدلتی ہوئی لہروں اور تجدد کی مختلف النوع کوششوں کا جو خاکہ پیش کیا گیا اس سے مقصود یہ وضاحت تھی کہ نئی شاعری جذبہ و شعور کے جن ابعاد کا محور ہے، ان کی نمو محض اتفاقیہ نہ تھی۔ نئی حسیت کے اظہار کی داغ بیل نئی شاعری کے باقاعدہ آغاز سے پہلے، بیسویں صدی کے بعض ایسے شعرا کے ہاتھوں ڈالی جا چکی تھی جو نئے مسائل کے فلسفیانہ تناظر سے آگاہ تھے۔ ان کی شاعری میں نئے ذہنی اور جذباتی ماحول کے بسیط ادراک کے واسطے سے ایسے کئی عناصر شامل ہو گئے تھے جن کی فلسفیانہ تعبیر و تفسیر نئے انسان کے مسائل و معاملات کا احاطہ کرنے والے حکما نے کی ہے۔ بیسویں صدی کے تہذیبی، معاشرتی اور تخلیقی انداز نظر پر جن فلسفیانہ تصورات کا اثر پڑا، یا جن کی وساطت سے اس انداز نظر کی فلسفیانہ اساس تک پہنچا جا سکتا ہے، "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" میں بالتفصیل زیر بحث آچکے ہیں۔ اس ضمن میں جدیدیت اور اشتراکی حقیقت نگاری کے فکری اور تخلیقی رویوں کے اختلافات کی نشاندہی بھی کی جا چکی ہے اور سائنسی فکر اور جدیدیت کے درمیانی فاصلے کا جائزہ بھی لیا جا چکا ہے۔ یہ وضاحت بھی کر دی گئی ہے کہ اقبال اور میراجی کے تخلیقی افکار میں اگرچہ نئی حسیت کے اولین نشانات کا خاکہ صاف دکھائی دیتا ہے، تاہم اقبال اور میراجی کی شاعری میں جدیدیت کے بعض بنیادی پہلوؤں سے دوری اور لاتعلقی کی واضح روش بھی ملتی ہے، خاص طور سے اقبال کی فکر اپنے معینہ راستوں کی

پیروی اور مقاصد کے تسلط کی وجہ سے افکار و اظہار دونوں کی سطح پر بالآخر نئی حسیت کے پر پیچ سفر سے کنارہ کش ہو جاتی ہے۔ میرا جی بلا شبہ نئے فکری اور فنی رویوں کے موثر ترجمان تھے لیکن ان کی شاعری بھی فرانسیسی اشاریت پسندوں کی رومانیت سے والہانہ شغف اور ان کے مخصوص متصوفانہ مزاج کے باعث، نئی حسیت سے وابستگی اور نئے ذہنی و جذباتی ماحول سے یگانگت کے باوجود جدیدیت کا ایک نقش ناتمام بن کر رہ جاتی ہے۔ یہ شاعری ان تمام ابعاد کا محاصرہ نہیں کر پاتی جن کا مخرج نئے انسان کا تہذیبی، فکری اور سیاسی پس منظر اور اس کی پیچیدہ نفسیاتی اور حسی زندگی ہے۔ راشد کی فکر کے ارتقائی مدارج پر نظر ڈالنے سے یہ حقیقت روشن ہو جاتی ہے کہ تاریخ اور تہذیب سے فرد کے رشتوں پر غور کرتے ہوئے وہ بعض اوقات اپنے ذہنی تحفظات کے دائرے سے نکل نہیں پاتے، پھر بھی، ان کے آخری دور کی شاعری جدیدیت کے میلان سے گہری مطابقت رکھتی ہے اور نئی شاعری کے سرمائے کا ایک ناگزیر اور قابل قدر حصہ بن چکی ہے۔ علی الخصوص لا = انسان اور اس کے بعد کی نظمیں جدیدیت سے منسوب اکثر فکری اور تخلیقی رویوں سے گہری مطابقت رکھتی ہیں۔ لیکن جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے، نیا ذہن انفرادی تجربوں اور ہر انسانی مسئلے کی طرف ذاتی زاویہ ہائے نظر کی شرط کو چونکہ بنیادی اہمیت دیتا ہے اور ہر وابستگی پر اپنی ذات سے وابستگی کو مقدم سمجھتا ہے، اس لئے تمام نئے شعرا کے یہاں مماثلتوں کے ساتھ ساتھ انفرادیت اور ایک دوسرے سے امتیاز کے واضح نقوش بھی ملتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شعر و ادب کی تنقید میں آخری فیصلہ ادبی اور جمالیاتی اصولوں پر ہی منحصر ہوتا ہے۔ فکری مماثلتوں کے باوجود، زبان و بیان اور صیغۂ اظہار کی تعیین ہر شاعر کی انفرادی استعداد سے مشروط ہوتی ہے لیکن نئی شاعری چونکہ نہ طے شدہ نتائج کی پابند ہے نہ کسی بیرونی ہدایت و مصلحت کی تابع، اس لئے فکری سطح پر بھی نئے شعرا اپنی اپنی بصیرت کی ہم سفری کے سبب جذبہ و فکر کے الگ الگ راستوں پر گامزن نظر آتے ہیں۔ ان کی حلقہ بندی کا واحد اصول نئی حقیقت پسندی کی وہ توانا لہر ہے جو انہیں کسی سکہ بند اور متعین نظریے کا اسیر نہیں ہونے دیتی اور زندگی کی بے یقینیوں کے باعث انہیں تشکیک و تجسس کی اس اذیت سے دو چار کرتی ہے جو شکستہ پا امیدوں اور منہدم ہوتے ہوئے سہاروں کا فطری نتیجہ ہے۔ وہ فرد کی ذات کی اس تکمیل کا خواب دیکھنے سے قاصر ہیں جس نے اقبال کے مرد کامل کی تخلیق کی تھی کیوں کہ ان کی نظر میں ہر اس اخلاقی، الوہی اور فکری قوت کی شکست کا منظر جاگزیں ہے جو وجود کو درخشاں کر سکے، نہ ہی وہ میرا جی کے اس گیان اور دھیان اور متصوفانہ ارضیت کی موج سے سرشار ہو سکتے ہیں جو انہیں ایک تخیلی مسکن مہیا کر دے، ایسا مسکن جہاں لذت و انبساط کی فراوانی ہو اور روح جسم کی پیاس اور جراحتوں کے سبب نڈھال نہ دکھائی دے۔

ملک کی تقسیم کے خوں آشام دور اور اس کے بعد کے زمانے کی صعوبتوں نے نئے شعرا کے ذہن میں دوسری جنگ عظیم کے بعد کی دنیا کے روز افزوں تہذیبی، اخلاقی اور معاشرتی بحران کے نقوش از سر نو تازہ کر دیئے ہیں۔ جدید تہذیب کے اجتماعی اور انفرادی تشدد نے، رفتہ رفتہ، انہیں اس منزل تک پہنچا دیا جہاں ہر لطیف اور رومانی تصور کے دروازے ان پر بند ہو گئے۔ مہاجروں کے لٹے پٹے قافلوں نے تقسیم ملک کے بعد جلا وطنی کی زندگی شعار کرتے ہوئے انہیں اس پہلی ہجرت کی یاد دلائی جس نے آدم علیہ السلام کو ان کی جنت سے نکال کر امتحان و آزمائش کے راستے پر لگا دیا تھا۔ قومی حکومتوں کے قیام کے بعد صنعتی ترقی کے منصوبوں، اجڑتے ہوئے دیہاتوں اور پھیلتے ہوئے شہروں نے انہیں صنعتی زندگی کے جبر اور سرد مہریوں کا احساس دلایا اور وہ یہ سوچنے لگے کہ مشرق اب اپنی رضا سے مغرب کی مادیت زدگی کے سیلاب کی زد پر خود کو لاتا جا رہا ہے۔ ایک شدید المیاتی احساس، اپنی ہی نگاہوں میں خود کو مجرم سمجھنے کا انداز اور اپنی بے راہ روی کو انائی یا الجھی ہوئی سمتوں کے سفر سے تعبیر کرنے کا سلسلہ اسی موڑ پر شروع ہوتا ہے۔ اسی لئے ان کے محرکات ذہنی، مقامی اور محدود ہوتے ہوئے بھی دھیرے دھیرے ایک آفاقی تناظر کی شکل اختیار کرتے گئے۔ ذرائع آمد و رفت اور وسائل علم کی فراوانی نے زمین کی طنابیں کھینچ دیں۔ خیال اور حقیقت دونوں کی بساط پر مشرق و مغرب کا امتیاز رفتہ رفتہ ان کے ذہن سے محو ہوتا گیا اور نئے انسان کی شخصیت میں انہیں اس آفاقی وجود کا عکس دکھائی دیا جو عالمگیر تہذیبی اور ذہنی مسائل کے ہجوم میں گھرا ہوا اپنی تلاش و تحفظ کے سوال سے دوچار ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے نئی شاعری کے منظر نامے پر ذہنی اضطراب و انتشار کے اسباب کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا تھا کہ

> اس ذہنی انتشار اور احساس محرومی کی جڑیں دراصل ملک کے پریشان کن سیاسی حالات میں مضمر تھیں۔ اپنے گرد و پیش کی تاریکی میں نئی امیدوں کی روشن شعاعوں کو عالم وجود میں لانے کی کوشش میں سیاسی استحکام اور شہری معاشرتی آزادی شعرا کے لئے مشعل راہ ثابت ہوسکتی تھی۔ اگر اس دور میں ہمارے یہاں سیاسی استحکام ہوتا تو ہماری شاعری پر اس کا بڑا دور رس، گہرا اور صحت مند اثر پڑتا۔ ہمارے شعرا نے تو اس عبوری دور میں بھی دیکھا کہ چاروں طرف سیاسی گٹھ جوڑ تھے اور اعلیٰ ترین حلقوں میں سیاسی سازش کا جال پھیلا ہوا تھا۔ چنانچہ اس طرح محرومی اور ناکامی پر احساس شکست چھا گیا۔ اگر یہ انتہائی مایوس کن حالات طول پکڑتے تو یہ پاکستان جیسے نئے ملک کے مستقبل کے لئے تباہ

> کن ثابت ہو سکتے تھے۔ مختلف دبستان خیال سے وابستہ شعرا پر ان حالات کا بڑی شدت کے ساتھ رد عمل ہوا۔ ان میں مختلف فلسفیانہ نقطہ نظر رکھنے والے شعرا بھی شامل تھے۔ مثلاً تجریدی، ترقی پسند، مذہبی اور غیر مذہبی، غرض یہ کہ ہر قسم کی ذہنیت رکھنے والے شاعر گرد و پیش کے ماحول سے متاثر ہوئے۔ ایسے شعرا پر بھی اس دور کے حالات کا بڑا اثر پڑا جن کا اپنا کوئی نظریہ نہ تھا۔ ان سب نے حتی المقدور حالات اور ماحول کی تبدیلی کی آرزو کی۔ کئی دانشوروں نے تو کھلم کھلا انقلاب کی دعائیں مانگیں۔ لیکن چونکہ کسی قسم کے انقلاب کی کوئی امید ہی تھی اور نہ انہیں اس کا مکمل احساس ہی تھا کہ ان کے گرد و پیش کے ماحول کو کن چیزوں کی ضرورت ہے، اس لئے یہ لوگ یکے بعد دیگرے ایک عجیب بے حسی کے شکار ہو گئے۔ (66)

لیکن صرف پاکستان یا صرف ہندوستان کے ملکی حالات یا برصغیر کے عام مسائل میں ہی اس حسیت کے حرف آغاز کے اسباب کی دریافت ایک وسیع مسئلے کو محدود کر دینے کے مترادف ہے۔ اس باب کے شروع میں یہ عرض کیا جا چکا ہے کہ جدیدیت ایک عالمگیر مظہر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئے انسان کی الجھنوں کا احاطہ کرنے والے وہ تمام مفکر جن کے خیالات سے جدیدیت کی فلسفیانہ اساس کے ضمن میں بحث کی جا چکی ہے، کسی مخصوص قوم، قبیلے یا ملک کے انسان کو اپنا موضوع نہیں بناتے۔ ان کے نتائج افکار کا اطلاق ہر اس انسان پر کیا جا سکتا ہے جو جدید تہذیب کے بحران سے آگاہ اور مختلف النوع ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی پیچیدگیوں اور سوالات سے دوچار ہے۔ انہوں نے الگ الگ شعبوں میں انفرادی طور پر ان سوالات کو سمجھنے اور ان کی حقیقت تک پہنچنے کی سعی کی ہے۔ وہ ممالک جو برصغیر کے مخصوص سیاسی مسائل سے مماثل مسئلوں کے شکار نہیں ہوئے یا جہاں سیاسی استحکام اور معاشرتی و معاشی ترقی کی تمام برکتیں وافر ہیں (مثلاً یورپ کے بیشتر ترقی یافتہ ممالک یا امریکہ اور روس) ان میں آ واں کا ردمیلانات کا فروغ اور نئی حسیت کی صداقت میں روز افزوں یقین اس امر کی بین شہادت ہے کہ جدیدیت اصلاً ایک قوی الاثر ذہنی، تہذیبی اور تخلیقی رویہ ہے جس کے انسلاکات عصری بھی ہیں اور لازمانی بھی۔ چنانچہ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس فراہم کرنے والے افکار و ایقانات میں انسان کی موجودہ صورت حال کے ساتھ ساتھ اُن مسائل کے تجزیے اور تفہیم کی کوشش بھی ملتی ہے جن سے انسان کا خلقی رشتہ ہے۔ بالفرض جدیدیت کو مغربی انسان سے منسوب کر دیا جائے جب بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ اُردو شاعری نے اپنی روایت کے مختلف مدارج پر بیرونی اثرات ہمیشہ قبول کئے ہیں، اور اس تندہی کے ساتھ کہ بالآخر ان اثرات کی نوعیت بیرونی نہیں رہ

گئی۔ نئی تہذیب سے تسلط نے اردو شاعری کو ایرانی روایات شعر سے قطع نظر، ایرانی طرز احساس سے رفتہ رفتہ اس درجہ قریب کر دیا کہ ہندوستان کے مخصوص طبیعی، جغرافیائی اور تمدنی پس منظر پر ایرانی شعرا کی فنی، جمالیاتی اور معاشرتی قدریں غالب آتی گئیں۔ مسلمان شعرا کے ساتھ ساتھ اردو کے غیر مسلم شعرا بھی بالتکلف حکایات عرب و عجم کے حوالے سے اپنی تخلیقی یا تخیلی واردات کا اظہار کرنے لگے۔ کبھی بھی صرف اس بنا پر ان کی کاوشوں کو مصنوعی یا حقیر نہیں سمجھا گیا کہ ان کی ملی اور قومی روایات اور ان کی تخلیقی روایات کے سرچشمے الگ الگ ہیں۔ حالی اور آزاد کی مشرقیت، ان کی تجدد پرستی اور انگریزی شاعری کے پیمانے پر اردو شاعری کو جدید بنانے کی سرگرمیوں میں بھی مانع نہیں ہوئی اور جہاں کہیں انہیں اس سلسلے میں کسی دشواری کا سامنا ہوا انہوں نے اپنی ضرورتوں کے مطابق اس کے نقشے میں ردو بدل کر لیا۔ اقبال مغرب ہی کے وسیلے سے ایک نئی مشرقیت تک پہنچے۔ اردو شعر و ادب میں متعدد نئے اصناف کا اضافہ مغربی اثرات کا ہی رہین منت ہے۔ اردو کی نئی شاعری بھی اپنے جغرافیائی اور طبیعی ماحول نیز تہذیبی روایت سے ایک اٹوٹ رشتہ رکھتی ہے کیونکہ زبان کی حیثیت کسی جامد اور بے جان شے کی نہیں ہوتی اور اس کی جڑیں اس کی مخصوص تاریخ، تہذیب اور ارضی پس منظر میں دور تک پیوست ہوتی ہیں۔ اور اب کہ تہذیبی، سیاسی، معاشرتی، اخلاقی اور تخلیقی اقدار و افکار کا ایک نیا نظام مہذب دنیا کے گرد اپنا جال تیزی سے پھیلاتا جا رہا ہے، اردو کے نئے شعرا کا اس سے متاثر ہونا فطری تھا۔ چونکہ حسیت کا کوئی بندھا ٹکا عقیدہ یا مذہب نہیں، اسی طرح جیسے معاشیات، سیاست اور تہذیب کا کوئی عقیدہ یا مذہب نہیں ہے۔ یہ بات پہلے ہی کہی جا چکی ہے کہ جدیدیت ایک رویہ ہے، نئے انسان کا، اس کی ذات اور کائنات کی طرف اور چونکہ اسے اختیار کرنے کے لئے اس پر کسی مخصوص نظریے سے وابستگی کی شرط لازم نہیں آتی اس لئے وہ اسے تاریخ کے فیصلے یا ایک خود رو حقیقت کے طور پر مجبوراً آزادانہ قبول کرتا ہے اور مستعار جذبات کی پرورش پر اسے ترجیح دیتا ہے۔

جدیدیت جس نئی حقیقت پسندی سے عبارت ہے اس کی جہتیں مختلف حقیقی اور غیر حقیقی (لغوی معنوں میں) طبیعی اور مابعد الطبیعیاتی، مادی اور روحانی منطقوں کی نشاندہی کرتی ہیں۔ لیکن اس کا سرچشمہ عناصر حیات اور حواس کا تشکیل دیا ہوا گوشت پوست کا انسان ہے۔ اس لئے نئے لکھنے والوں کے یہاں:

> تجدید بھی فطرت ہی کے چند در چند عوامل میں سے ہے۔ یعنی آسمانی نہیں بلکہ خالص زمین ہی کی چیز ہے، چنانچہ اس کے یہاں یہ ضروری ٹھہرتا ہے کہ خواب میں خاک اور خاک میں خواب دیکھا چاہئے ...... یہ جز میں کل دیکھنے کی

بات نہیں بلکہ خاک میں خواب دیکھنے کی یعنی جھوٹ میں سچ اور سچ میں جھوٹ۔
خدا اس دھرتی کا پھل ہے۔ اور بے رہروی اس کا الہام (67)

یہی وجہ ہے کہ بعض شعرا کے نزدیک بے راہ روی بھی مقدس ترین اعمال ہی کا حصہ ہے، جس طرح کثافت لطافت ہی کا ایک درجہ ہے۔ نئی شاعری انسانی اعمال پر اسی لئے بالعموم کوئی اخلاقی حکم لگانے سے گریز کرتی ہے اور انسانی وجود کی ان تاریکیوں کو بھی تخلیقی تجربہ بناتی ہے جن کے غبار میں نیکیاں گم ہو جاتی ہیں اور رنگوں کا باہمی امتیاز معدوم ہو جاتا ہے۔ یہ طرزِ فکر نہ منظم مذاہب کے لئے قابل قبول ہو سکتا ہے نہ مارکسزم کے لئے کیونکہ دونوں کا مقصد جبلتوں کی بغاوت کو پسپا کر کے انسان کو اس کے تعمیری رول پر مائل کرنا ہے۔ اس لئے نئی شاعری ایک شدید مذہبی تاثر کی ترجمانی میں بھی رسمی مذہبی شاعری سے اپنے فرق کو قائم رکھتی ہے اور بالواسطہ طور پر ایک بہتر زندگی اور نظام حیات کی ضرورت کا احساس دلانے کے باوجود مارکسزم کے روایتی تصور سے اپنا دامن بچاتی ہے۔ اس کی حقیقت پسندی سائنس کی اضافی اور تغیر پذیر حقیقت پر دھیان دیتی ہے، لیکن اس حقیقت سے کوئی رشتہ قائم نہیں کر پاتی جسے عقل کی مابعد الطبیعیاتی جستجو نے دریافت کیا تھا۔ نئی شاعری اس انسان کے تجربوں سے نمودار ہوئی جو خدا کے بغیر اپنی حقیقت، حقوق اور مناصب کو سمجھنے پر مجبور ہے: جو سکون چاہتا ہے لیکن کسی ہادیٔ برحق کی رہنمائی کے بغیر، جو زندگی کی لذتوں سے فیض یاب ہونا چاہتا ہے لیکن کسی نظریے یا روحانی قدر میں ایقان کے بغیر، اور جو اپنے وجود کو گوارا بنانا چاہتا ہے لیکن آدابِ خداوندی سیکھے بغیر۔ جو گناہِ اولیں کی سزا کا بوجھ اُٹھانے پر آمادہ نہیں ہوتا کیونکہ اس رمز سے وہ باخبر ہے، کہ وہی تجربہ انسان کا اپنا تجربہ ہے جو اس کی اپنی جان و تن سے منسلک ہو۔ اس کی نگاہ اپنی حقیقی صورت حال اور کرۂ ارض پر پھیلے ہوئے سوالات کی اسیر ہے، اس لئے وہ نہ تو ہفت افلاک کی تسخیر کا داعی ہے نہ اس ذوقِ یقین کا حامل جو الوہی سہاروں کی مدد سے ہر سوال کو برتنے سے پہلے ہی اس کے جواب تک پہنچ جاتا تھا۔

اس کا سبب یہ ہے کہ نیا ذہن پوری انسانی تاریخ کو موجودہ عہد کی پریشاں سامانی کے تناظر میں ایک مسلسل زوال کی داستان سے تعبیر کرتا ہے اور اپنے ذاتی تجربے کی بنیاد پر پورے اجتماع کے ماضی و حال کے تجربے کا محاکمہ کرتا ہے۔ وہ منظم مذاہب کے ہمہ از اوست اور مارکسزم کے ہمہ اوست دونوں کے مقابلے میں صرف ''ہست'' کو اپنی حقیقت مانتا ہے لیکن اس ''ہست'' کی حدیں بہت وسیع ہیں۔ تاریخ کے وہ تصورات جنہیں ٹوائن بی نے غیر ارضی حقائق (مذہب میں عقیدے) اور اپنے عہد کے مقاصد و ضروریات کے مابین مفاہمت کی بنیاد پر ترتیب دیا تھا، یا وہ دینی نظریہ جو تاریخ کو خدا اور بندے

کے روابط کا تسلسل قرار دیتا ہے، یا جدلیاتی ارتقا کا تصور جو تاریخ سے ضدوں کے تصادم کے نتیجے میں فتح یاب ہونے والی سچائیاں مراد لیتا ہے، ان میں کسی کا رشتہ فرد کے ذاتی تجربے یا تفاعل سے نہیں۔ اس لئے نیا شاعر اپنے عہد کی حقیقتوں کو بھی گذشتہ حقیقتوں سے زماں کی ایک مسلسل ڈور میں مربوط دیکھ کر ان کی صداقت پر شک وشبہے کی نظر ڈالتا ہے۔ وہ ماضی کو بھی اپنے حال میں موجود دیکھتا ہے۔ اس لئے حال کے جبر سے بھی انکار کرتا ہے:

''میں ان میں نہیں ہوں جو ہوں گے
میں اپنے سوالوں کی زنجیر میں قید ہوں
اور انکار کے رات دن سے گزرتا ہوں
میرے لئے معجزے اور پرانی کتابوں میں لکھی ہوئی ساری
سچائیاں مردہ نسلوں کی تاریک قبروں پہ مٹتی ہوئی تختیاں ہیں
مجھے اپنے اجداد کی ہڈیوں میں کبھی زندہ ہونے کی خواہش نہیں ہے
(سلیم الرحمٰن: ایک کتبہ)

____ یعنی نہ وہ ان حقیقتوں کے درمیان زندگی گزارنا چاہتا ہے جو متحجر ہو کر اپنی حرارت کھو چکی ہیں اور قبروں پر مٹتی ہوئی تختیوں کی مثال نصب ہیں، نہ نئی زندگی کی حقیقتوں کو جوں کا توں قبول کرتا ہے۔ انسانی تجربوں کی پوری داستان، زوالِ آدمؑ سے تا حال، اسے بربادی کے ایک ہی مرکز کے گرد گھومتی دکھائی دیتی ہے اور ہر نئی آبادی میں اسے بربادی کی اس آتشیں لہر کا سراغ ملتا ہے۔ ماضی سے حال تک، وقت کے رگ و پے میں رواں دواں یہ لہر، قدیم و جدید کے درمیانی فصل کو بے معنی بنا دیتی ہے:

کانفرنس، مشورے، پنچ شلا، یالٹا
شانتی کے نام پر اور بھی خونریزیاں
دامنِ تہذیب پر اور بھی گلکاریاں
اور بھی بربادیاں
پھر نئی آبادیاں؟
بند بھی کر لوں اگر آنکھ کی میں کھڑکیاں!
وقت کے اسٹیج پر صبحِ ازل سے رواں!

ایک سی پرچھائیاں
ایک سی پرچھائیاں

(احسن احمد اشک : ڈرامہ)

تصور تاریخ اور زوال مغرب کے اعلان کو عصری تہذیب کے پس منظر میں دیکھا جائے تو مغرب ایک خطۂ ارض کے بجائے ایک علامت بن جاتا ہے، تاریخ و تہذیب کے مادہ پرستانہ شعور کی جس کے نزدیک تعمیر و ترقی کا واحد پیمانہ زندگی کی سہولتوں کے وسائل کی کثرت ہے۔ نئی شاعری انہی وسائل میں محرومی و نارسائی کا نقش بھی دیکھ لیتی ہے، چنانچہ عصری تہذیب سے ناآسودگی کا اظہار، انسانی تاریخ کے سمت و سفر کی پوری روداد سے ناآسودگی کا اظہار بن جاتا ہے۔ صبح ازل سے ایک سی پرچھائیاں وقت کے اسٹیج پر رواں دکھائی دیتی ہیں اور ان کے تماشے سے خاک و خون کی ایک ہی داستان مرتب ہوتی ہے۔ ان پرچھائیوں کے سفر کا ہر نشان جب ایک دوسرے سے مشابہ ہے اور ارتقا کا ہر نقش بربادی و خونریزی کے لمحۂ گزراں کا عکس، تو تجربوں کا یہ پورا سلسلہ اس دائرے کی مثال ہو جاتا ہے جس کے تمام نقطے ایک دوسرے کے تعاقب میں سرگرداں دکھائی دیتے ہیں۔ تاریخ کے ادوار (Cyclica) تصور کی اساس، تہذیب کے اسی انداز سفر پر قائم ہے۔ اس امتیاز کے ساتھ کہ تاریخ کی نگاہ تہذیب کی حقیقت کے برعکس اس کے وقائع یا چند سچائیوں تک ہی محدود ہوتی ہے۔ شاعر روشنی میں اندھیرے کا طلسم بھی دیکھ لیتا ہے۔

مختار صدیقی کی نظم ''قریۂ ویراں'' میں راکھ یعنی فنا یا ابتری ہست اور بود دونوں کا مدفن ہے۔ مرگ آسا زندگی نے ہستی کی زنجیر معنوی طور پر توڑ دی ہے، چنانچہ زمان و مکاں کے قیود کا احساس بھی زائل ہوگیا ہے۔ ماحول اور فضا کے بندھن ٹوٹے تو ماضی و حال سے بھی سارے رشتے منقطع ہوئے اور ایک لازوال نیستی اس آباد ویرانی کا نشان بن گئی۔ اس طرح نیا شاعر واقعاتی شہادتوں کا حجاب چاک کر کے ان کے جوہر کا سراغ لگاتا ہے اور تہذیب کے زمانی تجربوں کو ایک لازماں معنویت تک لے آتا ہے۔ اور مثال دیکھئے:

کتنی بدل گئی ہیں سچائیاں پرانی
گردن تک آ گیا ہے تبدیلیوں کا پانی
ذرّوں کا جلنا بجھنا

کہتا ہے اک کہانی
ہر شے ہے اک علامت ہر چیز اک نشانی
الفاظ خاک ہوں گے شرمندۂ معانی
الفاظ بجھ رہے ہیں
ذرّے چمک رہے ہیں

(عمیق حنفی : نیم خالی احساس کی نظم)

اس کے ساتھ ساتھ، جیسا کہ اس باب کی ابتدا میں عرض کیا جا چکا ہے، بعض نئے شعرا کے یہاں ماضی کی مکمل نفی کا رجحان بھی ملتا ہے، اس ایقان کے ساتھ کہ نئی فکر تہذیب کے جس خاکے کی تشکیل میں مصروف ہے وہ گذشتہ نسل کی منافقت کے برعکس، ایک نئی انسانیت کا مظہر ہوگا۔ راشدؔ نے اپنی نظم ''زمانہ خدا ہے'' میں وقت کے اقتدار اور تحکم کے اثبات کے ساتھ ساتھ اس امکان کی نوید بھی دی تھی کہ وہ صبحیں جو لاکھوں برس پیشتر تھیں اور وہ جو لاکھوں برس بعد ہوں گی، نئے انسان کی نگاہوں سے اوجھل ہیں، چنانچہ غیر حقیقی ہیں، لیکن نگاہوں کے آگے تنی ہوئی حال کی رسّی جو بظاہر عدم ہے کبھی نہ کبھی ''ہست'' بن جائے گی۔ ایک دوسری آواز کہتی ہے:

منکرِ امروز کی تحصیل میں ہوں
شعلۂ تبلیغ نہیں لفظ کا ماقبل کہاں
بعد کی مجبوری ہے شوق و حضور
آج فقط خامشی ہے
بات نہیں بات کا مفہوم نہیں
روزِ ملاقات بھی مسندیں گلہائے عقیدت کی منڈھی بیلیں
شگفتن سے لگا مرحلۂ شرحِ صدر
معنی و الفاظ کی بیگانگی
افسوس سرِ شامِ بہاراں کی عنایات کے سو وعدے
بتا آج تلک میرا چلن بدلا ہے

(افتخار جالبؔ : منکرِ امروز کی تحصیل میں ہوں)

ان الفاظ میں کسی امکان کی بشارت نہیں، صرف اس حقیقت کی نشاندہی ہے کہ حال مفہوم سے عاری سکوت ہے، لفظ کی مانند جو اپنے ماقبل و مابعد دونوں سے منقطع ہو چکا ہے۔ شام بہاراں کے وہ تمام وعدے جو نئے انسان تک اس کی تاریخ کے حوالے سے پہنچے تھے محض فریب ثابت ہوئے، کیونکہ حال کا چلن اس کی رہنمائی اور روشنی سے بدل نہیں سکا۔ قدیم و جدید کے تنازعے کا سبب یہ ہے کہ نئی اقدار ابھی تشکیل کے مراحل سے گزر رہی ہیں اور پرانی اقدار نئے انسان کا علاج درد بننے سے قاصر۔ ٹوائن بی نے تاریخ کے روشن اور تاریک پہلوؤں کو مسیحی تہذیب اور جدید تہذیب کے تصادم یا عقیدے اور بے عقیدگی کی کشاکش کے آئینے میں واضح کرنا چاہا تھا۔ مفہوم یہ تھا کہ روح امروز کی تمام بیماریاں دور اور زخم مندمل ہو سکتے ہیں، اگر عقیدے کی اطاعت تسلیم کر لی جائے اور اس کی ہدایت کے مطابق سفر کی نئی سمتوں کا تعین ہو۔ نئی حسیت نئی سمتوں کی تلاش کا بالواسطہ اظہار تو کرتی ہے مگر اجتماعی تاریخ کے اب تک کے تجربوں کے پیش نظر، آزمودہ نسخوں کو پھر سے آزمانے پر رضامند ہوتی۔ یہی سبب ہے کہ نئی شاعری میں مادی اقدار کے ایک رُخے پن سے بے زاری اور خیال و مادے کی وحدت پر ارتکاز کے باوجود (جو بعض اوقات مابعد الطبیعیات کے نئے زاویوں تک لے جاتا ہے) کسی برتی ہوئی حقیقت کو از سر نو برتنے کا رجحان نہیں ملتا۔ اس طرز فکر کا دوسرا سبب زندگی کی لایعنیت کا وہ احساس ہے جو زین بدھ مت، دادا ازم اور وجودی فکر کے بعض عناصر کی وساطت سے واضح ہوا۔ حال بھی گذشتنی ہے کہ کس منتظر لمحے کے ہاتھ میں آتے ہی آنے والی دوسری ساعت اس لمحے کو ماضی کی جانب دھکیل دیتی ہے۔ نتیجہ عدم سے عدم تک ایک اندھی دوڑ، یا لایعنیت کی جاودانی۔ نئی شاعری میں اس تجربے کی مثالیں وافر ہیں۔ وضاحت کے لئے صرف ایک اقتباس دیکھیے:

گذشتنی ہے سحر بھی شب بھی
گذشتنی ہیں بسنت، برسات، پوس، پت جھڑ
رتوں کے یہ سارے قافلے اور ساعتوں کے یہ سب مسافر
ہواؤں کے ساتھ آتے جاتے رہیں گے یوں ہی
مگر یہ تکرار آمد و رفت اک تسلی سے بیشتر خاک بھی نہیں ہے
کہ وقت تو ایک جادۂ نارسا کی مانند جاوداں ہے

(ضیا جالندھری: جادۂ جاوداں)

ماضی، حال کا یہی منظر نامہ، تاریخ و تہذیب کی طرف ایک غیر رجائی رویے کا محرک بنا۔ سائنس کی قطعیت اور اس کی نصرت پر متزلزل ہوتے ہوئے یقین، نیز مادی ترقی کے بجائے تخلیقی ارتقا کے ایک ہمہ گیر تصور کی اساس بھی اسی رویے پر قائم ہے۔ وجود کی معینہ حقیقت میں آزاد ارادے کے عنصر کی دریافت اور اضافیت کے نظریے کی مدد سے جدید طبعیات نے یہ ثابت کر دیا کہ نظام شمسی میں ہر شے تغیر پذیر اور اضافی ہے، نیز مطابقت سے محرومی کے سبب اپنی تکمیل کے لئے کوشاں۔ انسان بھی ریاضی کا کوئی فارمولا نہیں جسے اعداد کی الٹ پھیر کے ذریعے سمجھایا جائے۔ سائنس نے اب تک وجود کی جتنی تہوں تک رسائی حاصل کی، ان کے بعد بھیدوں کا ایک گہرا سمندر ہے جسے انسانی تعقل اب تک پایاب نہیں کر سکا ہے۔ میر صاحب نے جب یہ کہا تھا کہ تحصیل علم کا حاصل کچھ بھی نہیں اس لئے میں نے کتابوں کو اٹھا کر طاق پر رکھ دیا ہے۔ (تحصیل علم کرنے سے دیکھا نہ کچھ حصول ____ میں نے کتابیں رکھیں اٹھا گھر کے طاق میں) تو علم سے ان کی مراد تعقل کا وہی مظہر تھا جو اپنی حدود کا اسیر اور وجدان سے عاری ہوتا ہے۔ انسانی وجود کے اسرار تنہا استدلال سے زیادہ گہری اور دور رس بصیرت کے متقاضی ہوتے ہیں۔ اقبال نے بھی اسی لئے عقل محض کو سراپا حجاب یا ابن الکتاب اور عشق کو سراپا حضور اور ام الکتاب سمجھا تھا۔ یہ عقل یا علم کی تحقیر نہیں بلکہ اس کے غرور بے جا اور تیقن پر اعتماد کی شکست کا اظہار ہے۔ اور جیسا کہ پہلے ہی کہا جا چکا ہے، اقبال نے عقل ہی کی مدد سے عقل کی نارسائیوں کا شعور حاصل کیا تھا۔ عقل سائنسی فکر یا معلومات کے جس سرمائے پر تکیہ کرتی ہے اس پر شک و شبے کی نگاہ خود سائنسی علوم کے ماہر ڈالنے لگے تھے۔ آئن سٹائن کو سائنس کی بنیادیں ہمیشہ خطرے کی زد پر دکھائی دیں اور ہائزن برگ نے سائنسی دریافتوں کی عدم قطعیت کے باعث غیر یقینیت کا ایک باقاعدہ علمی نظریہ ترتیب دیا ____ اس غیر یقینیت کی ایک اور واضح جہت آزاد ارادے کی وہ قوت ہے جو فرد کی انفرادیت کا تعین کرتی ہے (اور عدم توازن کی صورت میں معاشرتی انتشار کا سبب بھی بن جاتی ہے)۔ انفرادیت کی یہ رو مادے کی فعلیت کو غیر متوقع اور پر اسرار بناتی رہتی ہے۔ شاید اسی لئے متعدد سائنسدانوں نے انسانی فطرت کی بیکرانی کو ناقابل تسخیر سمجھ کر منطقی استدلال کی معذوری اور بے بسی تسلیم کر لی اور تخلیقی ارتقا یا اچانک تبدیلی کے نظریے نے ڈارون کے فطری انتخاب یا بقائے اصلح کے نظریے کی اہمیت کم کر دی۔ طبیعی اور مادی قوتوں کے تفوق پر ارتقا کے اس تصور سے بھی ضرب پڑی کہ انسان فطرتاً صلح جو اور نیک خو ہے اور معاشرتی اضطراب و انتشار کا اصل سبب فی الواقع وہ جذباتی عدم توازن ہے جو سرمائے کی ہوس اور عقل کی ناروا ترغیبات کے نتیجے میں انسانیت کا مرض بن گیا۔ اسی لئے نئی حسیت سائنسی فکر کی آمریت سے انکار کرتی ہے اور شعر کی زبان

میں جب یہ کہتی ہے کہ:

تم اپنی عقل و منطق پر ہو نازاں
یہ ناخن اس جگہ کیا کام دیں گے
جہاں دل کی گرہ اُلجھی ہوئی ہو

(منیب الرحمن: تم اپنے خواب مجھ کو چھوڑ آؤ)

______ تو یہ انداز نظر رومانی ہوتا ہے نہ مخالف عقلیت، اور دل کی گرہ انسان کے اس انفرادی تجربے کی علامت بن جاتی ہے جو کسی تعمیمی طریق کار سے سلجھائی نہیں جا سکتی اور ایک ذاتی جذباتی قربت کا تقاضہ کرتی ہے۔ نہ ہی عقل کی تنقید سے یہ مفہوم نکلتا ہے کہ اس طرح تہذیبی ارتقا کی قوت متحرکہ کی حرمت پر حرف آئے گا اور عقل سے بے نیاز ہو کر انسان کے اندر چھپا ہوا وحشی پھر سے زندہ ہو جائے گا۔ انسان کی موجودہ ارتقائی صورت حال میں تخریب کے عناصر فی الواقع تعقل سے گریز کے بجائے تعقل کی بے محابا پرستش کا عطیہ ہیں کیونکہ انسان میں جنگ جوئی کا رجحان اس وقت پیدا ہوا جب عقل نے اسے معاشی تحفظ نیز ذاتی اقتدار کے تسلط کی ایسی راہ دکھائی جس پر چلتے ہوئے رفتہ رفتہ وہ اپنی فطری معصومیت سے ہاتھ دھو بیٹھا۔ اس لئے نئی شاعری میں فطرت سے وابستگی یا اس کی طرف مراجعت کی خواہش کا اظہار تاریخ کے دھارے کو الٹی سمت موڑنے کے بجائے تاریخ و تہذیب کا اگلا قدم بن جاتا ہے اور ماضی پرستی مستقبلیت ہی کی ایک شکل۔ عام طور پر جدیدیت سے بہ یک وقت دو متضاد باتیں منسوب کی جاتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ جدیدیت کی ترجمان شاعری تاریخ و تہذیب کے پورے ورثے کی قدر و قیمت سے انکار اور شعور و آگہی کی تمام تر روایات سے انقطاع کو اپنا شعار بناتی ہے، دوسرے یہ کہ نئی شاعری میں مراجعت کی لہر ایک نوع کی ماضی پرستی ہے جو حال کی تابانی اور مستقبل کے امکانات سے آنکھیں چراتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ دونوں باتیں بہ یک وقت صحیح نہیں ہو سکتیں اور ہر چند کہ شعر و ادب ہی نہیں، عام زندگی میں بھی انسانی جذبہ و شعور کی حدیں سیاہ و سفید کے حتمی خانوں میں تقسیم نہیں کی جا سکتیں اور ایک ہی مرکز پر دو ضدوں کے اجتماع کی صورتیں بھی پیدا ہوتی رہتی ہیں، تاہم مراجعت کے تصور کی تفہیم میں اسے ماضی پرستی یا قدامت زدگی سے تعبیر کرنے کی غلطی بہت عام ہے۔ اس مسئلے پر مزید بحث سے پہلے چند مثالیں دیکھئے:

سب اپنے گھروں میں لمبی تان کر سوتے ہیں
اور دور کہیں کوئل کی صدا کچھ کہتی ہے (ناصر کاظمی)

مل ہی جائے گا رفتگاں کا سراغ
اور کچھ دن پھرو اُداس اُداس (ناصر کاظمی)

وہ جنگلوں میں درختوں پہ کودتے پھرنا
بہت برا تھا مگر آج سے تو بہتر تھا

پیڑ سے پیڑ لگا رہتا ہے
پیار ہوتا ہے گھنے جنگل میں (محمد علوی)

لومنتوف اور دوستوفسکی بودلیئر اور استاں دال
ایک سے ایک وبال
گوتم بدھ اور افلاطون
محض جنون
نانک دیو اور بلھے شاہ
سیدھی راہ

(زاہد ڈار: واپسی)

کتابیں میرا جنگل ہیں
جنہیں میں کاٹ کراب بارہویں زینے پہ بیٹھا ہوں
معانی کے ہیولوں میں چمکتی صورتوں سے دور تنہا
حرف کے صدمات سہتا ہوں
کہ میں خود آگہی کے بھاری سانسوں کا سمندر ہوں
جسے نمکین پانی کی سزا آبادیوں سے
بادباں کی طرح کافی دور رکھتی ہے

(انیس ناگی: حرف ایک جنگل)

ظاہر ہے کہ کوئی بھی سچا شعری تجربہ دوسرے تجربے کی تکرار محض نہیں ہوتا اور موضوع کی یک

رنگی بھی الگ الگ شاعروں کے یہاں اُن کی انفرادیت فکر اور تخلیقی استعداد کی سطحوں کے فرق کی وجہ سے منفرد جمالیاتی وحدتوں کو جنم دیتی ہے۔ پھر نئی شعریات کا تو اصل الاصول ہی ذاتی تجربے سے وفاداری ہے۔ اس لئے محولہ بالا اشعار واقتباسات ایک ہی تجربے کا عکس نہیں ہیں۔ ناصر کاظمی کے متذکرہ اشعار میں جذبے سے ہم آہنگ ہوتی ہوئی فکر کی لہر ایک خاموش احتجاج ہے، اس بے حسی کے خلاف جس نے فطرت کے حسن کا احساس شہر بے شام وسحر کے مکینوں میں زائل کر دیا ہے۔ کوئل کی صدا گزرے ہوئے وقت کی آواز نہیں بلکہ انسان کی اس خلقی معصومیت کا استعارہ ہے جو نئی تہذیب کے تصنعات کے انبار میں دب گئی ہے۔ اس کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ وہ بے حس ہی نہیں اپنی بے حسی پر قانع بھی ہے۔ یہ بے حسی غفلت کی گہری نیند ہے جس کے دروازوں تک اس کی معصوم روح کی صدا پہنچ بھی نہیں پاتی اور فراموش کاری کے دور افتادہ جنگلوں میں کھو جاتی ہے۔ دوسرے شعر میں رفتگاں کی علامت اس کی کھوئی ہوئی معصومیت کی یا شخصیت کے ان کھوئے ہوئے حصوں کی نشاندہی کرتی ہے جو اب یاد بن چکے ہیں، جن کے کھو جانے سے شخصیت اجاڑ اور ادھوری ہوگئی ہے اور جن کی بازیافت کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنی بے خبری پر قناعت کے دائرے سے نکلے۔ موجودہ صورت حال کی الم ناکیوں کا احساس اسے اس درجہ افسردہ کر دے کہ اداسی کی ڈور اسے مسلسل کھینچتی ہوئی بالآخر اس موڑ تک پہنچا دے جہاں اس کے لئے نجات کی راہ نکلتی ہے۔ محمد علوی کے محولہ بالا اشعار میں فضا ناصر کاظمی کے اشعار کی طرح دھندلی نہیں اور نوکیلے پیکروں کے استعمال کی وجہ سے نسبتاً صاف دکھائی دیتی ہے۔ پہلے شعر میں جنگل ماضی کی علامت ہے۔ بھری پُری آبادیوں پر چھائی ہوئی اداسی اس احساس تک لے جاتی ہے کہ جنگلوں میں درختوں پر چھلانگیں لگاتے رہنا گرچہ تہذیب کے بچپن کی کہانی ہے، اور اس لحاظ سے فرسودہ و بے حصول، تاہم حال کی اس مسرت و شادابی سے خالی زندگی کے مقابلے میں وہ نشاط آفریں کھلنڈرا پن بہتر تھا۔ عقل نے ہر وجود کے گرد مصلحتوں کے دائرے کھینچ دیئے ہیں۔ چنانچہ ہر شخص جذباتی سطح پر دوسروں سے دور ہو گیا ہے۔ گھنے جنگل کی علامت دوسرے شعر میں جذبے کی سرشاری کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ قرب اور رفاقت کا احساس روح کی اسی سرشاری کا مرہونِ منت ہے۔ ان اشعار میں افسردگی کی آنچ، نامطبوع حقائق پر برہمی کی لے کے دب جانے سے پیدا ہوئی ہے۔ زاہد ڈار کی نظم 'واپسی' میں فلسفیانہ موشگافیوں اور تیاگ کے جسم کش (اور اس لحاظ سے روح کش) تصور کے مقابلے میں ابدی مسرتوں اور اقدار کی جستجو کے تفوق پر زور دیا گیا ہے۔ ایسی جستجو جو انسان کا رشتہ اس کی دھرتی سے بھی قائم رکھے اور اسے محض مٹی کی سازشوں میں گرفتار بھی نہ ہونے دے۔ یہ ارضیت میرا جی کی طرح پورے آدمی کی تلاش سے عبارت

ے بنا رکھا ہے [illegible] ہے اور عقل کی [illegible] انسان نے قلبی وجود کی حفاظت کے لئے مناسب فضا
غائب ہو رہی ہے۔ انسانی زندگی کے مختلف اوقات میں جنگل بوش کی تاریکی ہے جہاں انسان کو اپنے سفر کی
راہیں نہیں ملتیں۔ [illegible] کے ریوڑوں میں ناقص صورتیں، اندھیرے (لاحاصلی) کا احساس اور گھبرا کر دیتی ہیں۔
[illegible] اس اندھیرے سے نکلتے ہیں تو تاریک روشنیاں (تحرف) اس کا پیچھا نہیں چھوڑتیں اور وہ ان کے زخم
[illegible] رہتے ہیں۔ [illegible] وہ اپنی ذات کے جزائر سمندر تک جاتا ہے جہاں تنہائی کی تلخی
[illegible] اس طرح اس کے ساتھ رہتی ہے۔ [illegible] آبادی میں ہے نہ تنہائی میں، اور ایک ازلی تشنگی
کا شکار ہے۔ اس صورت حال نے نئی ذہنیت کو کشمکش کے ایک انوکھے احساس سے دوچار کیا ہے۔
[illegible] کی قوتوں سے عمل اور [illegible] مطالبہ یہ ہے کہ زندگی کی ایک ناگزیر حقیقت کی طرف سے آنکھیں بند
کر لی جائیں اور اس سے پیدا ہونے والے اندیشوں سے بے خبری کا نتیجہ یہ ہوگا کہ دنیا تباہی کے جس راستے پر چل
رہی ہے اس پر [illegible] آگے بڑھتی جائے۔ سائنس اور معروضی فکر یا مادی نقطہ نظر کی مقبولیت نے
انسان کی باطنی زندگی کے مسائل میں [illegible] کو مبہم سمجھ کر رد کر دیا۔ اس کی تمام تر توجہ اس بات پر مرکوز رہی
کہ انسانی ذہن کی پیچیدگیوں سے بے نیاز ہو کر اس کے عقلی اور جسمانی مطالبات کی آسودگی کے ذرائع
ڈھونڈے جائیں۔ [illegible] نے انسانی وجود میں جس بعید از قیاس عنصر کا سراغ لگایا تھا اسے بعید از عقل سمجھ کر
سائنس نے [illegible] چھوڑ دیا۔ نتیجہ سائنس کی طاقت خیر اور اخلاقیات سے عاری ہو کر نطشے کے فوق
الانسان کی طرح پوری انسانیت کے لئے ایک عذاب (فاشزم) بن گئی۔ اب تک اسی طاقت سے اس کی
زندگی اور موت کا مسئلہ جڑا ہوا تھا۔ آئن سٹائن کا وہ جملہ کہ ہم نے بالآخر اتنی طاقت پیدا کر لی ہے کہ خود کو
تباہ کر سکتے ہیں، سائنس کی کامرانیوں پر سائنس کے ایک عارف کا سب سے بڑا طنز ہے۔ نئے شعرا کی فکر میں
سائنس کی طرف سے ایک ممکنہ تباہی کے اندیشے کا احساس آئن سٹائن کے اسی خیال کی توسیع کرتا ہے۔
عام طور پر یہ احساس نئے شعرا کے یہاں ایک اضطراب آسا افسردگی کی شکل میں ظاہر ہوا ہے۔ لیکن کہیں
کہیں اس نے شدید برہمی اور غصے کا روپ بھی دھار لیا ہے۔ مثلاً عمیق حنفی کی نظم ''امن پسندوں کا نعرۂ جنگ''
جو سائنس کی قوتوں کی ہلاکت کے خوف سے اعصابی تشنج کے شکار ذہن کی ہذیانی کیفیت کو ایک بے حجاب
[illegible] آہنگ میں پیش کرتی ہے۔ اس کا خاتمہ ایک طوفانی لہر کے مدّ کے بعد اس کے جزر کی
شکل میں اس طرح ہوتا ہے کہ اجتماعی موت کے دہانے پر کھڑی ہوئی بے گناہ کار نسل پوری طرح بے نشاں
ہو جاتی ہے اور [illegible] غار سے نکل کر ایک نیم مردہ مرد، ایک نیم مردہ عورت کا ہاتھ تھام لے
اور نوع انسانی کے آغاز و ارتقا کی ایک نئی کہانی شروع ہو'' تاریخ کائنات کی صبح اولیں کی بازیافت کا یہ

تصور بھی حال کی حقیقت کے گہرے ادراک اور مستقبل سے وابستہ ایک نیک اندیش رویے کے بطن سے نمودار ہوا ہے یا محمد علوی کی نظم 'مراجعت' میں جنگلوں کی طرف واپسی کی ترغیب فی الواقع باطن کی اس دنیا کی طرف واپسی کی ترغیب ہے جہاں فطرت سے انسان کا تعلق ابھی ختم نہیں ہوا ہے یا مادی حقیقتوں کے دائرے سے باہر اپنی ذات سے رشتے کی تجدید کم از کم اس امکان کو تو باقی رکھے گی کہ انسان زندگی اور نفس کے تحفظ کی راہ اختیار کر سکے۔ بقائے اصلح کے اس تصور میں اصلح کی نوعیت نہ نطشے کے فوق البشر سے مماثل ہے نہ اقبال کے مردِ کامل سے، کیونکہ ایک آدم کو بہیمیت کا درس دیتا ہے اور دوسرا اسے آدابِ خداوندی سکھاتا ہے۔ چنانچہ دونوں وجود کی حقیقت حال کے بجائے اس کے ممکنات کو تصورِ نظر بناتے ہیں۔ نئی شاعری میں ''اصلح'' آئیڈیل نہیں بلکہ وہ حقیقی انسان ہے جس پر اس کی حد سے بڑھتی ہوئی مادہ پرستی اور تعقل پسندی نے غیر فطریت کے پردے ڈال دیئے ہیں۔ اور یہ ساری کشمکش حقیقت کی دو سطحوں کے درمیان ہے، جن میں سے ایک مشہود ہے اور دوسری نگاہوں سے اوجھل ہونے کے باعث بظاہر تجریدی۔

بقائے اصلح اور فاشزم کے نظریات نے قوت کی پرستش کے رجحان کو تقویت پہنچائی تھی۔ دو عالمی جنگوں نے اس کی ہلاکت کا تجربہ عام کیا اور انسانیت اجتماعی موت کے اس اندیشے میں گرفتار ہوئی جس نے زندگی سے اس کی بے تکلفی اور احساسِ نمو چھین لیا۔ آداں گارد کے مختلف رویوں کی طرح جدیدیت اور فنا پرستی یا خواہش مرگ کو بھی عام طور پر لازم وملزوم قرار دیا جاتا ہے اور جدیدیت مخالف حلقوں میں نئی شاعری کی مذمت وتنقید کرتے وقت ''موت سے وابستگی'' کے عنصر کو خاص طور پر نشانہ بنایا جاتا ہے۔ ارتقا کے تمام نظریوں اور جدید سائنس نے اس حقیقت کو ایک مسلمہ واقعے کی حیثیت دے دی ہے کہ حقیر ترین جاندار بھی زندگی کے جوہر کو اپنی سب سے قیمتی ملکیت تصور کرتا ہے یا جبلی طور پر زندگی کی بقا اور تحفظ کا شعور اس کے وجود میں شامل ہوتا ہے، البتہ انسانی نفسیات اپنی بھول بھلیوں میں کسی مخصوص حسی، اعصابی اور ذہنی تجربے کے باعث ان لہروں کو حرکت دے سکتی ہے جو اسے قید حیات سے آزاد کرنے پر مائل ہوں۔ کامیو نے زندگی کی لایعنیت میں معنی کی جستجو کی ناکامی کے بعد موت کو حصول معنی کی آخری کوشش قرار دیا تھا۔ فطرت کے ایک آہنی قانون کے مطابق، ہر شے اپنی اصل کی طرف لوٹنا چاہتی ہے اور ہستی کی اصل چونکہ عدم ہے، اس لئے زندگی کا موت پر انجام پذیر ہونا ایک فطری اور خودکار فعلیت کی آخری حد۔ ان حقائق سے قطع نظر، امر واقعہ کے طور پر دیکھا جائے تو زندگی انسان کی عادت ہے اور موت اس کی مجبوری۔ چنانچہ شعر وفلسفہ میں موت کے تصور کو اس کی ہیبت اور ناگزیریت کے باعث ایک مرکزی نقطے کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ نئی شاعری میں موت یا اس تجربے کی شقاوت اور

جدت کو ذکر احساس، فکر کی کئی سمتوں سے مربوط ہے۔ دشواری یہ ہے کہ سائنس اس وقت تک کسی تجربے کی حقیقت کا اعتراف نہیں کرتی جب تک کہ اسے اس کی دلیل اور بنیادیں نہ مل جائیں۔ ولیم جیمس نے اس طرز نظر کو تعقل کے بجائے ارادے کی راسخ العقیدگی کا زائیدہ کہا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اس طریق کار کی وجہ سے سائنس اکثر غیر تخلیقی ہو جاتی ہے(68) شعر و فن میں اہمیت تجربات کی ہوتی ہے اور بیشتر صورتوں میں ان کے اسباب کا جائزہ فن کار کے دائرۂ عمل سے خارج ہوتا ہے۔ شعر دلیل نہیں شہادت ہے انسانی تجربے کی اور عین ممکن ہے کہ مستحکم ترین دلائل پر مبنی شعر ایک شعر کی حیثیت سے بالکل خام اور ناقص ہو۔ یہ اشارہ اس لئے ضروری تھا کہ نئی حسیت میں فنا یا موت کے عنصر و عمل کو صرف اس کے واقعاتی تناظر یعنی دو عالمی جنگوں کے پس منظر تک محدود نہ کر دیا جائے۔ بے شک عالمی جنگوں نے بہت وسیع پیمانے پر زندگی کے عدم استحکام اور اجتماعی موت کا احساس عام کیا جس کے سائے نئی شاعری میں بھی منعکس ہوئے۔ لیکن اس تجربے کے دوسرے ابعاد، جو نسبتاً پیچیدہ ہیں، انسان کی ازلی الجھن یعنی زوال مکمل کے خوف اور تحفظ کے حصار میں بھی، جذبے اور روح کی ناداری کے باعث نیستی کی ایک کیفیت سے جا ملتے ہیں۔ وضاحت کے لئے چند تصویریں دیکھئے:

یہ لڑکا پوچھتا ہے اختر الایمان تم ہی ہو
یہ لڑکا پوچھتا ہے جب، تو میں جھنجھلا کے کہتا ہوں
جسے تم پوچھتے رہتے ہو کب کا مر چکا ظالم
اسے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دے کر فریبوں کا
اسی کی آرزوؤں کی لحد میں پھینک آیا ہوں
میں اس لڑکے سے کہتا ہوں وہ شعلہ مر چکا جس نے
کبھی چاہا تھا اک خاشاک عالم پھونک ڈالے گا
یہ لڑکا مسکراتا ہے یہ آہستہ سے کہتا ہے
یہ کذب و افترا ہے جھوٹ ہے، دیکھو میں زندہ ہوں

(اختر الایمان: ایک لڑکا)

گہرے شہروں میں رہنے سے عظمت کا احساس مٹا
لمبے حملوں پہ جانے کا، قدرت سے ٹکرانے کا ارمان مٹا

(زاہد ڈار...... نئے شہر)

میں بال روموں میں بجھ رہا ہوں، شراب خانوں میں جل رہا ہوں
جو میرے اندر دھڑک رہا تھا
وہ مر رہا ہے

(ساقی فاروقی: نوحہ)

شارع عام پر حادثہ ہو گیا
آدمی کٹ گیا
اس کا سر پھٹ گیا
بھیڑ بڑھتی رہی
بات کرنے میں جو تھے مگن
بات کرتے رہے
قہقہے چیخ کے پر کترتے رہے
اور اکثر جو خاموش تھے
چپ گزرتے رہے
آدمی مر گیا

(عمیق حنفی: سند باد)

کبھی ہوا کے ہاتھ پہ لکھا ہوا تھا میرا نام
اڑتے ہوئے پتوں کا ماتم زرد اور سونی شام
کبھی پیا ہے جس جس میں نے سارے دکھوں کا زہر
جنگل کی آواز کی کھو میں چھوڑا اجڑا شہر
اک لمحے میں لاکھ انوکھے روپ لئے مرتا ہوں
وہ جو کہیں نہیں ہے اس کی بھی خواہش کرتا ہوں

(سلیم الرحمٰن: میں اور موت)

جس دن میرے دیس کی ہلکی تیز ہوائیں
انسانوں کے خون سے بھر جائیں گی
جس دن کھیتوں کی خاموشی

بوجھل ساعتوں کی آوازوں میں کھو جائے گی
اس دن سورج بجھ جائے گا
جیون کی پگڈنڈی اس دن سو جائے گی

(زاہد ڈار: زوال کا دن)

یا غزلوں کے یہ اشعار:

وہ لوگ جو زندہ ہیں وہ مر جائیں گے اک دن
اک رات کے راہی ہیں گزر جائیں گے اک دن

(ساقی فاروقی)

وقت کی ڈور کو تھامے رہے مضبوطی سے
اور جب چھوٹی تو افسوس بھی اس کا نہ ہوا

(شہریار)

مرجھا کے کالی جھیل میں گرتے ہوئے بھی دیکھ
سورج ہوں میرا رنگ مگر دن ڈھلے بھی دیکھ

(شکیب جلالی)

فصیل جسم پہ تازہ لہو کے چھینٹے ہیں
حدود وقت سے آگے نکل گیا ہے کوئی

(شکیب جلالی)

وہ شامیں چھو رہی ہیں آج مجھ سے
نکل کر خود سے باہر آ گیا ہوں

(کمار پاشی)

اب اس کا نام تک باقی نہیں ہے
وہی جو جی رہا تھا میرے اندر

(کمار پاشی)

ان تمام مثالوں میں تجربات کے تنوع کے باوجود ایک مشترکہ قدر موجود ہے، یعنی یہ کہ کسی نہ کسی شکل میں فنا کا یہ تاثر تہذیبی زوال کے المیے سے منسلک ہے اور یہ کہ موت سفرِ حیات کی آخری منزل

نہیں بلکہ روح کے سلسلہ انحطاط یا ذات کے انہدام کی علامت ہے۔ اب موت راہِ نجات بنے نہ ذریعہ وصال۔ واقعاتی شہادتیں فنا کے تجربے کو جدید تہذیب کی بے راہ روی سے مربوط کر دیتی ہیں اور علامتی تناظر میں اسے ایک وسیع تر مفہوم تک لے جاتی ہیں، جہاں اس کا رشتہ روح اور جسم کی ازلی کشمکش سے جڑ جاتا ہے۔ کم و بیش ان تمام مثالوں میں شعلۂ حیات کے بجھنے کا ماتم ہے۔ یہ شعلہ کبھی ان آرزوؤں کی علامت بن جاتا ہے جو پوری نہ ہو سکیں لیکن جن کے بغیر زندگی کا تصور محال ہو گیا ہے (ایک لڑکا)۔ کبھی شہر کی سرد مہر فضا میں زندگی کی حرارت، توانائی اور مہم جوئی کی علامت بن کر مہذب انسان کے اجتماعی زوال کی طرف اشارہ کرتا ہے (سنے شہر) کبھی اس کا اشارہ نئی زندگی کے شور شرابے میں ذات کی افسردہ ہوتی ہوئی لے اور اس کے بے معنی اظہار کی طرف ہوتا ہے (نوحہ)۔ کبھی اس شعلے سے مراد دردمندی کا وہ جذبہ یا نرم احساسات کی وہ لہر ہوتی ہے جس کا غیاب زندہ اور مردہ آدمی کے مابین فرق کی لکیر کو مٹا دیتا ہے (سند باد) کبھی زندگی کی وہ وسعت اور ہمہ جہتی جو مادی کمالات کے دائرے میں سمٹتی ہے بکھر جاتی ہے (میں اور موت) اور کبھی فطرت کی وہ طہارت اور جمال ابدی جو صنعتی تہذیب کی زد پر ہے اور جس کا خاتمہ زندگی سے حسن اور خیر کے خاتمے کا اعلان ہوگا (زوال کا دن)۔ اجتماعی موت کے یہ تمام مظاہر جبر و اختیار کا انوکھا کرشمہ ہیں۔ یہ موت، زندگی کا فطری انجام نہیں بلکہ زندگی کی سازشوں کی سزا ہے جس کا خاکہ تہذیب کے غلط تصور، قوت کے ناروا استعمال اور عقل کی گم کردہ رہی نے ترتیب دیا ہے۔ دوسری طرف غزل کے محولہ بالا اشعار میں موت کی آفاق گیر حقیقت کے مقابلے میں زندگی سے وابستگی کے باوجود اس کے خاتمے پر ایک غم آلود اطمینان (شہریار)، یا صبح سے شام (مہد سے لحد) تک کی چہل پہل اور رنگ و رامش کے بعد ایک ازلی تھکن کے نتیجے میں جسم و جاں پر طاری ہونے والی مرگ آسا کیفیت (یا دن کی فضول مصروفیتوں کے بعد روح کے زوال کا احساس) یا قیودِ زماں سے نکلنے کی رومانی آرزومندی کے صلے میں ملنے والی اذیت (شکیب جلالی)، یا ایک اساطیری طرزِ احساس اور حقیقت کی تجرید کے وسیلے سے وجود کی بیکرانی تک رسائی یا ضمیر کی رزم گاہ خیر و شر میں روح کی ہزیمت و پسپائی (کمار پاشی)، غرضے کہ یہ تمام تجربے ایک عصری حوالے کے ساتھ ساتھ ایک لازماں تناظر بھی رکھتے ہیں۔ مکمل فنا کی خواہش کا اظہار نئی شاعری میں جہاں تشدد، وحشت خیزی اور دیوانگی کی کیفیتوں کے ساتھ ہوا ہے (مثلاً، پھر میں مرتا ہوں فقط موت مجھے بھاتی ہے (زاہد ڈار) یا، مرے واسطے زندہ رہنے کا کوئی بہانہ نہیں ہے (سلیم الرحمٰن) یا، ہمارا مقدر فنا کی لکیریں، سزا دو، خزاں دور ہے (انیس ناگی) اس کے اسباب تہذیبی بھی ہیں اور نفسیاتی بھی۔ تہذیبی اس اعتبار سے کہ موجودہ معاشرہ اقدار کے جس بحران اور

نظریات کی جس پیکار کا شکار ہے اس نے فکر کے توازن اور جذبے کی تنظیم و تنقیہ کی راہیں دشوار کر دی ہیں۔ پرانے وقتوں میں اگر کسی فرد کے جذبات میں ابتری پیدا ہوتی تھی تو منظم اقدار یا منظم معاشرہ کسی نہ کسی شکل میں اس کی دلجوئی اور تشفی کے لئے موجود ہوتا تھا۔ اب یہ جذباتی سہارے باقی نہیں رہے۔ اس کے علاوہ، جیسا کہ فرائڈ نے دستوئیفسکی پر اپنے مضمون میں کہا تھا، نیوراتیت اور اعصابی تشنج کی کیفیتیں اس وقت بے اختیار ہو جاتی ہیں جب فنکار کی انا زیادہ پیچیدہ مسائل کو قابو میں رکھنے کے مسئلے سے دو چار ہوتی ہے۔(69) یہ کیفیتیں، بقول ٹرلنگ نہ تو بے معنی ہوتی ہیں نہ صرف ذاتی، بلکہ عظیم ساعتوں کی تہذیبی قوتوں کے مبالغہ آمیز ادراک کا نتیجہ ہوتی ہیں۔(70) خود فنکار کو بھی ان کیفیتوں کی تباہ کاری کا اندازہ ہوتا ہے، چنانچہ وہ اپنی پوری طاقت اس بات پر صرف کر دیتا ہے کہ ان کی تمازت سے اس کی ذات حتی الوسع محفوظ رہے۔ اگر ایسا نہ ہو سکے تو ان کیفیتوں کا شعر یا کسی بھی فنی ہیئت میں منتقل ہونا دشوار ہی نہیں ناممکن بھی ہے۔

متذکرہ مسئلے کے تہذیبی تناظر سے متعلق چند اور وضاحتیں یہاں ضروری ہیں۔ نئی شاعری سے قطع نظر، معاصر عہد کے یورپی ادب، حتیٰ کہ اشتراکی ممالک میں جہاں تعمیر و ترقی کا ہر منصوبہ ایک اجتماعی مقصد سے مشروط ہوتا ہے، شہری زندگی اور اس کے مناسبات، فکر کا بنیادی مسئلہ بن گئے ہیں۔ شہر سے مراد صرف فلک نما عمارتیں یا کارخانے یا تعمیر کی لگن میں ڈوبی ہوئی روز و شب کی مصروفیتیں ہی نہیں، یہ تاریخ، تہذیب، معاشرت اور اخلاق کی ایک واضح سمت کا نشان بھی ہے۔ ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' میں سائنس، سائنسی فکر اور صنعتی معاشرے نیز سائنسی ثقافت اور فنی ثقافت کے مسائل پر بحث میں تفصیل کے ساتھ اس سوال کا جائزہ لیا جا چکا ہے۔ یہاں ان باتوں کا اعادہ مقصود نہیں۔ نہ ہی اس مسئلے پر کسی مزید گفتگو کی ضرورت ہے کہ سائنسی فکر کی روشنی میں جدید کے سماجی مفہوم اور ادب میں جدیدیت کے تصور میں فرق کیا ہے؟ غرض صرف یہ کرنا ہے کہ ہندوستان اور پاکستان صنعتی اور اقتصادی اعتبار سے گرچہ مغرب کے ترقی یافتہ ممالک کے مقابلے میں ابھی اتنے پسماندہ ہیں کہ ان سے ہندو پاک کے تقابل کا سوال ہی نہیں اٹھتا لیکن معاصر عہد کے بیشتر مسائل (اقتصادی، سیاسی، تہذیبی، اخلاقی اور نفسیاتی) شہری زندگی کے عطیات ہیں اور ان کا حلقہ اثر تیزی کے ساتھ دیہی علاقوں کی جانب بڑھتا جا رہا ہے۔ ان اثرات کی دیوانگی رفتار کا اندازہ صرف اس حقیقت سے لگایا جا سکتا ہے کہ دیہی علاقوں میں نئی تعلیم کے مراکز قائم ہوتے ہی جن طبقوں نے اس سے فائدہ اٹھایا ان کے صدیوں پرانے تہذیبی اور ذہنی بندھن ٹوٹ گئے اور ایک اندھی بھیڑ میں شامل ہونے کے لئے انہوں نے بھی شہروں کا رخ کیا۔ چھوٹے شہروں

اور قصبات کی توسیع و تعمیر کا لازمی انحصار دیہات کی تخریب پر ہے۔ تعمیر و تخریب کے اس عمل نے جذبہ و شعور کی ہر سطح پر جو مسائل پیدا کیے ہیں انہی سے نئے عہد کے آشوب کو غذا ملی ہے۔ نئی حسیت، مغربی شہروں کے حال میں اپنے مستقبل کا ادراک کرتی ہے۔ یوں بھی صدیوں کے فاصلے اب دہائیوں میں طے ہونے لگے ہیں۔ اور عالمی سیاست و اقتصادیات نے مختلف مسائل کی کڑیوں کو اس طرح جوڑ دیا ہے کہ کرۂ ارض کے ایک خطے کی صورت حال جلد یا بدیر دور دراز کے علاقوں پر بھی اپنے اثرات منعکس کرتی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہندو پاک کے بڑے شہروں اور مغرب کے شہروں کی تمدنی اور ذہنی فضا میں مماثلت کا رنگ رفتہ رفتہ گہرا ہوتا جا رہا ہے۔ سائنس اور سماجی علوم (خصوصاً عمرانیات) کی ترقی نے یہ احساس عام کرنا شروع کر دیا ہے کہ اس لامحدود نظام شمسی میں کرۂ ارض کی حیثیت ایک چھوٹے سے گھر اور اس پر بسنے والوں کی حیثیت ایک مختصر سے خاندان سے زیادہ نہیں۔ لیکن ستم ظریفی یہ ہے کہ نوع انسانی کی وحدانیت کے ساتھ ساتھ افکار و اقدار نیز عقائد و نظریات کی کثرت اور ان کی باہمی پیکار کا احساس بھی تاریخ کے کسی دور میں آج کی بہ نسبت شدید تر نہیں رہا۔ انسانوں کے خوف اور اندیشے مشترک ہیں لیکن جذباتی لاتعلقی اور ایک سرد مہر معروضیت نے ہر احساس قرب کو پسپا کر دیا ہے۔ اجتماعی مصائب و مسائل کے باوجود زندگی ایک انفرادی مسئلہ بن گئی ہے اور ہر شخص اس چھوٹی سی دنیا میں اپنی الگ دنیا بنانے کا متمنی ہے:

مجھ کو دے دے وہی میری اپنی گلی
چھوٹا موٹا مگر خوبصورت سا گھر
گھر کے آنگن میں خوشبو سی پھیلی ہوئی
منہ دھلاتی سویرے کی پہلی کرن
سائباں پر امر بیل مہکی ہوئی
کھڑکیوں پر ہواؤں کی اٹکھیلیاں
روزن در سے چھنتی ہوئی روشنی
شام کو ہلکا ہلکا سا اٹھتا دھواں
پاس چولھے کے بیٹھی ہوئی کنکشی
اک انگیٹھی میں کوئلے دہکتے ہوئے
برتنوں کی سہانی مدھر راگنی
(خلیل الرحمٰن اعظمی: سایۂ دیوار)

یہ ردِ عمل ہے اس صورت تخریب کا جو نئے شہروں اور نئی زندگی کی تعمیر میں مضمر ہے۔ تحفظ کی تمام ضرورتوں میں سب سے بڑی ضرورت جذباتی تحفظ ہے اور شہری زندگی کے جذبات سے عاری ماحول میں انسان کو سب سے زیادہ اندیشہ اسی سلسلے میں لاحق ہے۔ شہری زندگی کے کرب پر نئی شاعری سے ہزارہا مثالیں نکالی جا سکتی ہیں جن کی فکری جہت مختلف مراکز کی نشاندہی کرتی ہے۔ فطرت سے وابستگی، ذات سے وابستگی، ایک روحانی یا اخلاقی قدر کی ضرورت کے بالواسطہ احساس سے وابستگی، اور شدید اعصابی دباؤ کی صورت میں انقلاب و احتجاج یا فنا کے ایک پیچیدہ تصور سے وابستگی، حتیٰ کہ اپنے آپ سے پشیمانی کی صورت میں تاریخ کے جرائم میں اپنی شمولیت کے سبب نفی ذات کے ایک میلان سے وابستگی کے متنوع مراکز، شہری زندگی کے آشوب کی پروردہ فکر سے مربوط دکھائی دیتے ہیں۔ توسیعِ شہر کا یہ منظر کہ:

بیس برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی نہر کے دوار
جھومتے کھیتوں کی سرحد پر بانکے پہرے دار
گھنے سہانے چھاؤں چھڑکتے بور لدے چھتنار
بیس ہزار میں بک گئے سارے ہرے بھرے اشجار
جن کی سانس کا ہر اک جھونکا تھا اک عجیب طلسم
قاتل تیشے چیر گئے ان ساونتوں کے جسم
(مجید امجد: توسیعِ شہر)

______ دیکھنے والے کو اپنی ذات سے اس درجہ بے زار کر دیتا ہے کہ وہ آلِ آدم سے خود اپنے آپ پر ایک کاری ضرب کا مطالبہ کرتا ہے (مجھ پر بھی اب کاری ضرب اک اے آدم کی آل)، تاکہ اس مقتل میں اس کا لہو بھی بہتا ہوا دکھائی دے۔ یہ دراصل فطرت سے اپنی ذات کے تطابق کی سعی ہے جو فطرت کے زوال کے ساتھ خود کو بھی زوال پذیر پاتی ہے۔ شہروں کی توسیع کے ساتھ صنعتی تمدن کے فروغ نے فطرت سے انسان کے رشتے منقطع کرنے کے علاوہ خود اپنی ذات سے بھی اسے دور کر دیا ہے اور اب صورتِ حال یہ ہے کہ:

بسوں کا شور دھواں گرد دھوپ کی شدت
بلند و بالا عمارات سرنگوں انساں
تلاشِ رزق میں اٹکا ہوا یہ جسمِ نحیف

لپکتی بھاگتی مخلوق کا یہ سیلِ رواں
ہر اک کے سینے میں یادوں کی منہدم قبریں
ہر ایک اپنی ہی آواز پا سے رو گرداں
یہ وہ ہجوم ہے جس کا خدا فلک پہ نہیں

(محمود ایاز: شب چراغ)

سڑکوں پہ بے شمار گل خوں پڑے ہوئے
پیڑوں کی ڈالیوں سے تماشے جھڑے ہوئے
کوٹھوں کی سب چھتوں پہ حسیں بت کھڑے ہوئے
سنسان ہیں مکان کہیں در کھلا نہیں
کمرے سجے ہوئے ہیں مگر راستہ نہیں
ویراں ہے پورا شہر کوئی دیکھتا نہیں
آواز دے رہا ہوں کوئی بولتا نہیں

(منیر نیازی: میں اور شہر)

یعنی بھری پری آبادیوں میں بھی ویرانی کی گہری اور گمبھیر فضا، تحیر آمیز افسردگی اور ہُو کی کیفیت نے ایک جیتی جاگتی حقیقت کو خیال کا تصویر کدہ بنا دیا ہے۔ محمود ایاز کے مصرعوں سے جو منظر ابھرتا ہے اس کے نقوش واضح ہیں۔ پھر بھی اُداسی کی ایک زیریں لہر جو الفاظ اور مصرعوں کے تحرک کی ہم رکاب ہے پورے منظر کو سحر زدہ بنا دیتی ہے۔ ''یہ وہ ہجوم ہے جس کا خدا فلک پہ نہیں'' یعنی کوئی اخلاقی اور ماورائی طاقت اس ہجوم کی راہ بر نہیں ہے۔ لیکن یہ المناک طنز بھی انہی الفاظ سے نمودار ہوتا ہے کہ اس ہجوم نے زمین ہی پر اپنے خدا تراش لئے ہیں۔ ان خداؤں سے عبارت سفیدان فرنگی ہیں نہ درخشندہ فلزات بلکہ ایسے غیر متعین اور اندھے مقاصد ہیں جن کے معنی و مفہوم کا خود اس ہجوم کو علم نہیں۔ پھر ''ہر ایک اپنی ہی آواز پا سے روگرداں'' کی معنی خیزی اس احساس تک لے جاتی ہے کہ اپنی حقیقت سے بے خبری کے سبب ہر فرد کو اپنی ہی ذات پر دشمن کا گماں ہوتا ہے۔ منیر نیازی کے اقتباس سے شہر کی جو تصویر سامنے آتی ہے، اسرار سے مملو اور ایک آسیبی فضا میں شرابور ہونے کے باعث، حقیقت کے بجائے اس کی تجرید کا عکس محسوس ہوتی ہے اور بے روح آرائشوں کی کہر میں ڈوبا ہوا شہر، شہر طلسمات دکھائی دیتا ہے، جہاں مکانوں کے دروازے بند ہیں لیکن اندر بھی زندگی کے آثار نہیں، اس لئے کہ تہذیب کی ملمع کاریوں نے سارے راستے

بند کر دیئے ہیں۔ یہ شہر نئے انسان کے اس باطن کی علامت بھی ہے جس کی وسعتوں میں فطرت سے انقطاع کے سبب دھول اڑتی ہے اور جس پر تغیر آلودگیوں نے بے حسی کی ایسی دبیز پرتیں چڑھا دی ہیں کہ روشنی کی کوئی کلیر نہ اس سے خارج ہوتی ہے نہ اس تک جا سکتی ہے۔ ایک ازلی اور ابدی سناٹا پورے وجود پر طاری ہے اور خود اپنی پکار بھی اپنے لئے اجنبی ہو چکی ہے۔ اپنی ہی انجمن ذات میں بیگانگی کے احساس (Alienation) کی یہ رو، نئے انسان کو ایک حقیقت سے ماورا (Surrealistic) طرز احساس کے وسیلے سے کبھی مابعد الطبیعیات، اساطیر اور زندگی و ذات کی طرف ایک مذہبی رویے تک لے جاتی ہے اور کبھی ایک ذہنی یا دہری وجودیت تک، کیونکہ ہر تجربہ، وہ اجتماعی ہو یا انفرادی، اپنی ہی ذات اور مقدرات کے حوالے سے اس پر روشن ہوتا ہے۔ اس کا المیہ یہ ہے کہ اپنے ریزہ ریزہ وجود کو مجتمع کر کے ایک شاداب ذہنی اور جذباتی زندگی گزارنے کی تمام کوششیں اس کی لا حاصل مصروفیتوں کی نذر ہو جاتی ہیں۔ (لیکن آنکھیں بیدار ہیں اور دھول ایسے رستوں میں بکھر اپھرتا ہوں: محمد صفدر)۔ یہ احساس زیاں کسی شے کے زیاں سے نہ جانے چونکہ اپنی ہی ذات کے زیاں سے مربوط ہے اس لئے زندہ اور سرگرم سفر انسانوں کا قافلہ بھی الف لیلوی داستانوں کے کسی ہجوم کی طرح پرچھائیوں کے ہجوم کی مثال ہے، سحر اور اسرار اور انوکھی تمناؤں اور ان دیکھی منزلوں کی دھند میں لپٹا ہوا۔

ہم سب اپنی اپنی لاشیں
اپنی انا کے دوش پہ لادے
اک قبرستان کی پر ہول اداسی سے اکتائے ہوئے
ایک نئے شمشان کا رستہ ڈھونڈ رہے ہیں
منتظر مرگ انبوہ ہجوم
آنکھوں کے خالی کاسے کھولے ہر سو دیکھ رہا ہے
جانے کب کوئی آئے گا
جو اپنے دامن کی ہوا سے
جھوٹوں کا جھنڈا دیکھے گا
اور بھیا تک سائے گلے مل مل کر
کھوکھلی آوازوں میں روئیں گے

(وحید اختر: کھنڈر، آسیب اور پھول)

دل تو میرا اُداس ہے ناصرؔ
شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے

(ناصرؔ کاظمی)

چہکتے بولتے شہروں کو کیا ہوا ناصرؔ
کہ دن کو بھی مرے گھر میں وہی اُداسی ہے

(ناصرؔ کاظمی)

دلوں کی اور دُھواں سا دکھائی دیتا ہے
یہ شہر تو مجھے جلتا دکھائی دیتا ہے

(احمد مشتاق)

جانا تھا کدھر اور چلے جاتے ہیں کس سمت
بھٹکی ہوئی اس بھیڑ میں سب سوچ رہے ہیں

(شکیبؔ جلالی)

شمس و نجوم بے کراں ہفت فلک نبرد گاہ
روشنیوں کی دوڑ میں پائے قرار کس کو تھا

(شمس الرحمٰن فاروقی)

اپنا احساس کہ رہتا ہوں کھنڈر میں جیسے
شہر اپنا کہ زمینوں میں دبا لگتا ہے

(عدیمؔ ہاشمی)

شہری زندگی کے یہ تمام خاکے چونکہ کسی واحد المرکز عقیدے سے مربوط نہیں ہیں اس لئے ان میں معنی کی کئی تہوں کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ شہر ایک طبیعی مظہر بھی ہے اور علامت بھی، اس لئے ہر تخلیقی تجربے میں اس کے فکری مراکز بدلتے رہتے ہیں۔ عمیق حنفی کی تین طویل نظمیں سند باد، شہرزاد اور شب گشت یا افتخار جالبؔ کی نظم (نفیس لامرکزیت اظہار) 'قدیم بنجر' یا وزیر آغا کی نظم 'کوہِ ندا' بظاہر ایک ہی موضوع کے گرد گھومتی ہیں جو عصری تہذیب اور صنعتی معاشرے کی پر پیچ ذہنی اور جذباتی صورت حال سے عبارت ہے، لیکن عمیق حنفی کی تینوں نظموں کا خاتمہ ''افریقہ، ذات'' کی جانب واپسی پر ہوتا ہے جہاں فرد

کی الجھنوں کا بنیادی مسئلہ اپنے معنی کی تلاش کا ہے، کیونکہ اندھیرے میں راہ پانا محال ہے، خاص طور سے اس صورت میں جب دل کی انجمن میں تصویر یار کا دھندلا سا نقش بھی نہ ہو اور ذات کی کائنات اصغر بے یقینیوں کی تاریکی میں ڈوبی ہوئی ہو۔(71) افتخار جالب کی نظم اس کشمکش کی اذیت کا اظہار ہے جو نئی نسل کے کاندھوں پر الف لیلہ کے بوڑھے کی طرح سوار قدیم بنجر کی درندگی کا عطیہ ہے اور جس کے تسلط نے جدید شہر کے ''مغز حرام'' کو ایک مسلسل امتحان سے دوچار کر رکھا ہے۔(72) وزیر آغا کی نظم میں وقت ایک جبر مسلسل ہے جس کی زنجیر سے بندھی ہوئی بھیڑوں کا گلہ صبح سے شام تک کی زندگی مل کے سائرن کی صدا کے اشارے پر گزار دیتا ہے کہ یہی آج کے کوہ ندا کی طلب ہے جو ہر فرد کو دن کے زرد (بے روح ورنگ) پہاڑ کی جانب کھینچتی رہتی ہے۔(73) ان میں لاسمتی، عدم مقصدیت، بندگی و بے چارگی، زوال وکمال، ہوا وہوس، ہوش مندی اور دیوانگی کی گوناگوں کیفیتیں الگ الگ صورتوں میں منکشف ہوئی ہیں۔ لیکن زندگی چونکہ ایک ناقابل تقسیم اکائی ہے جس کی بنیادیں فکری بھی ہوتی ہیں اور سماجی بھی اور سیاسی بھی اور اقتصادی بھی، اور ان سب کے ملے جلے عمل اور ردعمل پر افراد کے جذباتی اور نفسیاتی نظام کا انحصار ہوتا ہے، اس لئے ان تمام شعری تجربوں میں ایک وسیع و بسیط پس منظر کی چھوٹ بھی پڑتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ان میں ذاتی سچائیاں اجتماعی سچائیوں تک رسائی کا وسیلہ بنی ہیں اور مجموعی طور پر ماحول کے بحران کا خاکہ تیار ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ تعمیر وترقی کا ہر عمل وہ سائنسی ہو یا ٹیکنالوجیکل، اپنے طور پر غیر جانبدار ہوتا ہے۔ لیکن عام کھپت کے لئے جن اشیا کی پیداوار شدومد کے ساتھ کارخانوں میں جاری ہے، انہوں نے ایک تھکا دینے والی تہذیبی یکسانیت کو راہ دی ہے جس کے ہاتھوں انسان ارتقا کے مخفی امکانات کی جانب سے بے شعور ہوتا جا رہا ہے اور اس اسلوب زیست کو مجبوراً قبول کرتا جا رہا ہے جس کی تعیین یہ اشیا کرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی یافتہ ممالک کے آسماں بوس کمالات میں باطن کے زوال کا احساس روز افزوں ہے چنانچہ وہاں عام ذہنی مسئلہ پیداوار میں اضافے سے زیادہ زندگی کی قدر میں بہتری لانے کا ہے اور لوگ یہ سوچ کر سراسیمگی، بلکہ ایک مجرمانہ احساس کے شکار ہوتے جا رہے ہیں کہ آئندہ نسلوں کے لئے وہ جو ورثہ چھوڑ جائیں گے، اس کی ذہنی اور فکری حیثیتوں سے قطع نظر، اس کی مادّی نوعیت یہ ہوگی کہ انہیں سانس لینے کے لئے نہ صاف ہوا میسر آئے گی نہ پینے کے لئے شفاف پانی۔ پسماندہ ممالک اقتصادی ترقی اور سماجی بہبود کے جن معیاروں کو اپنا نشانہ بنائے ہوئے ہیں ان کے سلسلے میں دشواری یہ ہے کہ سائنس اور ٹیکنالوجی کی گرمئی رفتار کے سبب یہ معیار بھی برابر تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ چونکہ اس تبدیلی کا خاتمہ بظاہر کہیں نہیں ہے اس لئے انسانی بے چارگی، آرزومندی اور عدم قناعت کا خاتمہ بھی کہیں نہیں ہے

۔غیر محفوظیت کی عام فضا سے شہری زندگی اس لئے گراں بار دکھائی دیتی ہے کہ جذباتی اور ذہنی اشتراک کے خاتمے نے شہروں کو معاشرتی یا جذباتی وحدتوں کے بجائے صرف مشینی وحدتوں کی شکل دے دی ہے، جہاں ضرورتوں کی ڈور نے ایک دوسرے کو آپس میں باندھ رکھا ہے۔ ورنہ ذاتی سطح پر ہر فرد ایک مہیب احساسِ بیگانگی اور تنہائی سے دوچار ہے۔ یہ احساسِ بیگانگی، جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے، ایک ابدی مظہر ہے جس کی تصویریں میرؔ اور غالبؔ کے یہاں بھی مل جائیں گی۔ لیکن نئی شاعری میں اس مظہر کی نوعیت نئی زندگی کے ساتھ بالکل بدل گئی ہے۔ یہ تنہائی خود اپنے آپ سے بھی بے زاری کا تجربہ کرتی ہے۔ فطرت سے یا معاشرے سے دوری کے احساس اور ردِ عمل پر مفصل روشنی ڈالی جا چکی ہے اور اس رد عمل کے نتیجے میں ایک دارالامان کی جستجو کی طرف بھی، چاہے وہ جنگل کی علامت کے پردے میں ظاہر ہو یا گھر آنگن کی چھوٹی چھوٹی لیکن حقیقی مسرتوں کی شکل میں، اشارہ کیا جا چکا ہے۔ لیکن خود اپنی ذات میں اپنے دشمن کی دریافت نئے انسان کا ایک انوکھا تجربہ ہے۔ ترقی پسند شعرا کے یہاں بدی صرف سرمایہ دار طبقے کی سیاست اور جمہور دشمنی سے منسوب ہوتی تھی، اور ان کے استحصال کا شکار ہونے والی ہر روح (جس میں شاعر خود کو بھی شمار کرتا تھا) عیسیٰ علی السلام کی طرح حالات کی صلیب پر خود کو مصلوب دیکھتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی حقیقت پسندی بالآخر ایک سطحی رومانیت کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور ایک ہی نقطے میں نیکی اور بدی کی متصادم قوتوں کے اتصال کی حقیقت ان کے لئے ناقابلِ فہم ہوتی ہے۔ نئی حسیت اس تضاد کے رمز کو سمجھتی ہے اور اس کے نتیجے میں فرد کی بدلی اور بگڑی ہوئی شخصیت کو اس کی کلیت کے ساتھ قبول کرتی ہے۔ اس کلیت سے مراد خیر اور حسن کے ساتھ ساتھ بزدلی، منافقت، دنیاداری، خوف، عیاری و مکاری اور دیوانگی کے ان تمام عناصر کا اجتماع ہے جو ذاتی یا اجتماعی اسباب کی بنا پر ہر فرد یا معاشرے کی زندگی کو داغدار کرتے رہتے ہیں۔ لیکن یہی چتکبری حقیقت، حقیقت کی ایک ناگزیر شکل بن گئی ہے اور اس کے ردِ عمل نے نئی شاعری میں دو متضاد رویوں کی صورت اختیار کی ہے۔ پہلی صورت اپنی بدی، غلط روی، تناقض، منافقت، ادھورے پن اور بزدلی کا اعتراف ہے جو زندگی کے مطالبات کے سامنے اپنی ذات کو مجرم اور گناہ گار یا کمزور پاتا ہے:

میں کیا بھلا تھا یہ دنیا اگر کمینی تھی
درِ کمینگی پہ چوبدار میں بھی تھا

(ساقی فاروقی)

خود اپنی دید سے اندھی ہیں آنکھیں
خود اپنی گونج سے بہرا ہوا ہوں

(سلیم احمد)

میرے بدن کا حصہ نہیں کوئی میرے ساتھ
یا لکھو گیا ہے حرف کوئی میرے نام کا

(ظفر اقبال)

بس اک حسین کا کہیں ملتا نہیں سراغ
یوں ہر زمیں یہاں کی ہمیں کربلا لگی

(خلیل الرحمن اعظمی)

ان تمام اشعار کا لہجہ اداسی اور خود کلامی کا ہے۔ اپنی ذات سے مایوسی اور اپنی حالت پر تاسف کے گہرے احساس میں ڈوبا ہوا۔ لیکن یہی تاسف کبھی کبھی اپنے آپ پر شدید غم و غصے کی ہیجانی کیفیت میں بھی ڈھل جاتا ہے اور اپنی ہی ذات میں خیر و شر کا ایسا معرکہ چھڑتا ہے کہ ایک ہی فرد اپنا قاتل بھی دکھائی دیتا ہے اور مقتول بھی۔

گھائل نظریں اس دشمن کی ایسے مجھ کو تکتی تھیں
جیسے انہونی کوئی دیکھی ان کمزور نگاہوں نے
یہ انصاف تو بعد میں ہو گا کیا سچا کیا جھوٹا تھا
کون یقیں سے کہہ سکتا ہے کون برا کون اچھا تھا
لیکن پھر بھی ایک بار تو میرا دل بھی کانپا تھا
کاش یہ سب کچھ کبھی نہ ہوتا میں نے دکھ سے سوچا تھا
گھائل نظریں اس دشمن کی گہری سوچ میں کھوئی تھیں
جیسے انہونی کوئی دیکھی ان کمزور نگاہوں نے
کون ہوں میں اور کون تھا وہ جس پر ہونی نے وار کیا
کون تھا وہ جس شخص کو میں نے بھری بہار میں مار دیا

(منیر نیازی: میرے دشمن کی موت)

دوسری صورت سے مراد تشدد کی وہ لہر ہے جس کا رخ اپنی ذات کے بجائے زمانے کی طرف ہے یا دوسرے الفاظ میں نفی ذات کے بجائے روایت، تہذیب یا تاریخ کی نفی کی طرف۔ اس باب کے آغاز میں ہی افتخار جالبؔ کے حوالے سے یہ نشاندہی کی گئی تھی کہ تہذیب اور ماحول کے بحران کا ایک پہلو، قدیم و جدید یا باپ اور بیٹے کی آویزش سے عبارت ہے۔ یہاں تاریخ و تہذیب کے نئے افکار کی روشنی میں اس طرز فکر کی نوعیت اور حقیقت سے بحث نہیں کہ اس کی جانب پہلے ہی اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس مسئلے کی ایک نفسیاتی جہت بھی ہے جو احساس بیگانگی کے سوالات سے مربوط ہے۔ ایڈگر مورنؔ نے معاصر عہد کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے ایک معنی خیز جملہ کہا تھا کہ آج ''انسان مضافاتِ شمسی کا چنگیز خاں بن گیا ہے''(74) یعنی تہذیب کا معمار نہیں بلکہ اس کا غارت گر۔ مارکوزےؔ نے اس غارت گری کی تمام ذمے داریاں سرمایہ داری کے سر ڈال دیں، یہ کہتے ہوئے کہ سرمایہ داری کے دستور العمل میں زمین کے تحفظ کی کوئی صورت دکھائی نہیں دیتی۔ ظاہر ہے کہ یہ اس مسئلے کا صرف اختیاری رخ ہے جسے اشتراکیت میں یقین کے سبب سے مارکوزےؔ نے پوری حقیقت سمجھ لیا ہے۔ اس کے باوجود چونکہ صنعتی ترقی کا سلسلہ سرمایہ دار ممالک کے ساتھ ساتھ اشتراکی ممالک میں بھی جاری ہے، اس لئے مارکوزےؔ کو بورژوا ممالک کی صنعتی ترقی میں نسلِ آدم کے زوال اور اشتراکی ممالک کی صنعتی ترقی میں اس کی نجات کی صورتیں دکھائی دیتی ہیں۔ نئی حسیت اساسی طور پر اس طرز نظر کی مخالف ہے اور کسی تجربے کی سمت اور مخرج کے بجائے فی نفسہ اس کی حقیقت کو اپنا موضوع بناتی ہے۔ اس لئے نئی شاعری کا فکری رشتہ جب نئے عہد کے آشوب سے جوڑا جاتا ہے تو اس آشوب کے تجزیے میں یہ تفریق نہیں کی جاتی کہ امریکہ کے کارخانوں کی پیداوار پسماندہ طبقوں کے استحصال اور بورژوا طبقے کی فراغت کا سبب بنتی ہے، اس لئے صنعتی نظام ناقص ہے۔ اور روس کے کارخانے چونکہ عوام کی فلاح کا سامان مہیا کرتے ہیں اس لئے صنعتی ترقی مستحسن ہے۔ نئی حسیت صنعتی نظام اور تمدن کی مجموعی صورت حال میں اپنے مسائل کا سراغ لگاتی ہے۔ چنانچہ اس کے غم و غصے کا نشانہ وہ پورا تہذیبی رویہ بنتا ہے جو بزرگ نسل نے تعمیر و ترقی کے سلسلے میں اختیار کیا تھا اور جس کے نتیجے میں نئی زندگی ایک ہنگامۂ محشر سے دوچار ہوئی ہے۔ اسی وجہ سے افتخار جالبؔ کے نزدیک اب سوال ماضی کے تجربات کو اپنا رہنما بنانے کا نہیں بلکہ ان تجربات کو اپنے راستے سے ہٹانے کا اور ایک ایسے حال کی تشکیل کا ہے، جو ماضی کے سہارے چھوڑنے پر قادر ہو سکے۔ یہ مسئلہ انتخاب کا نہیں بلکہ مجبوری کا ہے (کون سی ہے ذات جس کی ذات میں اپنی ہستی کو ڈبو کر روح کو اونچا کریں۔ زاہد ڈار) زہد و تقویٰ کا وہ ملبوس جو نئی تہذیب کے معماروں نے اپنے مقاصد کو پہنایا تھا، اس کے اترتے ہی ایک

پورا رنگ محل مسمار دکھائی دیتا ہے اور تنہائی کی آسیب زدہ پرچھائیاں چاروں طرف رینگتی ہوئی نظر آتی ہیں:

میں نے زہد و تقویٰ کا ملبوس اتار دیا ہے
اور پراگندہ مٹی میں دفن گنہ سے صدہا صد سالوں پوشیدہ تن کو
میلا کر کے عریاں کر ڈالا ہے
لیکن اب تو شب کا نور نکھر آیا ہے
سورج جاگ پڑا ہے
سارے سائے خاک ہوئے ہیں
اور بدن آلائش سے آلودہ نہیں
دیواریں ہیں
دیواریں جو تنہائی کا چہرہ ہیں

(افتخار جالب: تنہائی کا چہرہ)

ایک اور اقتباس دیکھئے:

میں منظر ہوں تسلسل ہوں، مگر میں اجنبی کیوں ہوں
یہ فرش آب و گل میرے لئے اک سلسلہ کیوں ہے
پرندہ آسمان کی نیلگوں محراب کے اس پار جاتا ہے
پرندہ فاصلہ کیوں ہے، پرندہ ماورا کیوں ہے

(بلراج کومل: پرندہ)

یعنی پرندہ جو خواہش یا روح کی ایک بے نام جستجو کی علامت ہے، ارضی حقیقتوں کے بندھن سے خود کو آزاد نہیں کر پاتا اور کراں تا کراں اسے ایک جال بکھرا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ روح مادے ہی کا تسلسل ہے لیکن مادّی بندھنوں میں بھی اسے نا آسودگی کی ایک لہر بے چین رکھتی ہے۔ وہ اپنی بنیادوں کو اپنے لئے عذاب محسوس کرتا ہے اور ایسے خوابوں (آسمان کی نیلگوں محراب کے اس پار) میں اپنی تشفی کا سامان ڈھونڈنے پر خود کو مجبور پاتا ہے جو ان بندھنوں کی سطح سے اسے ماورا کر دیتے ہیں۔ نتیجتاً اجنبیت کا ایک اندوہناک احساس اس کے رگ و پے میں سرایت کر جاتا ہے۔ وہ سوال کرتا ہے کہ فرش آب و گل میرے

لئے ایک سلسلہ کیوں ہے؟ خواب اور حقیقت یا روح (پرندہ) اور جسم (آب وگل) کے مابین یہ فاصلے کیوں حائل ہیں؟ ساری اذیت اس لئے ہے کہ تعلق میں بے تعلقی کے اسباب پیدا ہو گئے ہیں اور بندھن میں دوری کا احساس۔ افتخار جالبؔ کے اقتباس میں یہ بندھن بالکل ٹوٹا ہوا دکھائی دیتا ہے، اور جیسا کہ اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے، وہ رنگ محل جو ایک منافقانہ زہد نے تعمیر کیا تھا اب پوری طرح مسمار ہو چکا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جس طلسم کے تارو پود بکھر چکے ہیں اس پر غم و غصے کے اظہار کا جواز کیا ہے؟ افتخار جالبؔ نے لسانی حرمتوں کی شکست کے حوالے سے ایک وضاحت کی ہے جس میں اس سوال کا جواب بھی مل جاتا ہے۔ لکھتے ہیں:

> مکمل انتشار سے خوفزدگی بجا۔ پھر بھی تھوڑا بہت انتشار تو ضرور چاہئے۔ انتشار کا مکمل فقدان گہما گہمی اور رنگا رنگی کی نفی ہے، ایک قید ہے۔ ایسی قید سے طبیعت گھبراتی ہے۔ صدیوں سے مخصوص رابطوں میں بندھی ہوئی زندگی سخت قید ہے۔ مجھے آزادی چاہئے۔ تھوڑی سی سہی بہر حال آزادی چاہئے ... اسی اُلٹ پلٹ، انتشار، پیچیدگی اور پھیلاؤ میں میری روحانی آبرو ہے۔ میں یہ کام کئے جاؤں گا۔ اپنی پریشان اور مضطرب دنیا کچھ ایسی ہی بنتی ہے۔ (75)

یہ غم و غصہ جو ماضی کی مکمل نفی کی قوت متحرکہ تھا، اور جس کے نتیجے میں بیگانگی (Alienation) کی ایک پیچیدہ صورت حال سامنے آئی تھی، فی الاصل شناخت کو قائم رکھنے کا ذریعہ اور اس احساس بیگانگی کو گوارا بنانے کا ایک طریقہ ہے کیونکہ اس کی بدولت روح مضطرب ہے۔ یہ اضطراب ختم ہو جائے تو زندگی بے رنگ ہو جائے گی۔

یہ ہجوم کی نفسی نفسی کیفیت، یہ پھیلاؤ، یہ گھنی گنجلک دنیا، اپنی پسند کی دنیا ہے۔ اس کے پس منظر میں جھلکتی تجرید اپنے اسلوب زیست کی نمائندہ ہے سو بھلی لگتی ہے۔ (76)

نفی سے تراوش اثبات کی ایک صورت یہ بھی ہے۔ یہ صرف جبلت کا جوش یا نطشہؔ کی اصطلاح میں Intensification نہیں بلکہ ذات کے بحران کو حل کرنے کی ایک شعوری کوشش ہے جو زندگی کے معنی و مفہوم کی تلاش میں احتجاج کے علاوہ کوئی دوسری راہ دریافت نہیں کر پاتی۔ وجود کی تجرید کے المیے سے چھٹکارا پانے کے لئے نئی حسیت، سارترؔ کی اصطلاح میں ایک ''درشت اور نفس پرستانہ انسان دوستی'' کا یہ روپ بھی اختیار کرتی ہے یا بقول کامیو ''فن کار کی حیثیت سے اپنے مناصب کی تکمیل کے لئے'' اس

رویے کو ہر ''بیرونی تسلط سے انکار'' کی ایک نوعیت بھی سمجھا جا سکتا ہے۔

اس موقع پر ایک ضمنی مسئلے کی طرف چند اشارے بھی ضروری ہیں: فرانسیسی اشاریت پسندوں میں، کچھ ان کے متصوفانہ مزاج اور کچھ سیاسی اقتدار کی کشمکش میں جرمنی کے ہاتھوں فرانس کی شکست کے باعث، شعر و ادب میں سیاسی مسائل کے ذکر کو کم و بیش ایک گناہ کی حیثیت حاصل رہی۔ سیاست بے زاری کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ ان کا تخیل انہیں جن پر اسرار دنیاؤں کی مہم جوئی پر آمادہ کرتا تھا، ان کے مقابلے میں سیاسی وقائع کی بے حجابی ہر لحاظ سے انہیں نامطبوع نظر آتی تھی۔ ان کی رومانیت نے ان کے گرد تخلیقی صداقتوں کا جو ہالہ بنا دیا تھا اس سے نکلنے پر ان کی جذباتی اشرافیت آمادہ نہیں ہوتی تھی۔ اُردو کی نئی شاعری اس نقطۂ فکر پر رومانیت سے ایک واضح بُعد کا اظہار کرتی ہے اور زندگی کی کلی حقیقت سے جو رشتہ قائم کرتی ہے وہ سیاسی مسائل کی جانب اس کی توجہ میں مانع نہیں ہوتا۔ حلقۂ ارباب ذوق کی ادبی سرگرمیوں میں فرانسیسی اشاریت پسندوں کی روایت سے مطابقت، نیز ترقی پسند تحریک کے مبالغہ آمیز سیاسی کردار کے ردعمل نے، راشدؔ کے استثنا کے ساتھ، حلقے کے تقریباً سبھی شعرا کو سیاست اور سیاسی معاملات سے ایک معین فاصلے پر رکھا۔ راشدؔ کی شاعری میں سیاسی شعور کا جو عمل دخل نظر آتا ہے اس پر پہلے ہی روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ ترقی پسند تنقید نے چونکہ چند مفروضات اور طے شدہ نتائج کو ہمیشہ پیش نظر رکھا اس لئے نئی شاعری یا جدیدیت پر مسلسل یہ الزام عائد کرتی رہی کہ سیاست، جس کا اثر زندگی کے ہر شعبے پر اس درجہ واضح ہے، نئے شعرا کے یہاں شجرِ ممنوعہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ حقیقی زندگی کے مسائل سے کلیتہً لاتعلق ہو گئے ہیں۔ راشدؔ سے لے کر جدیدیت کے میلان کی ترجمانی کرنے والے نوواردانِ بساطِ شعر تک سیاسی مسائل سے جس ربط کا اظہار ہوا ہے اس کی روشنی میں ترقی پسندوں کے متذکرہ الزام کی حقیقت اس کے سوا کچھ اور نہیں رہ جاتی کہ وہ شاعر سے سیاسی مسائل پر توجہ کے بجائے ایک مخصوص سیاسی عقیدے میں یقین کے طلب گار تھے۔

لیکن اس سلسلے میں نئے شعرا کا رویہ راشدؔ کے الفاظ میں یہ رہا کہ:

مجھے روسیوں کے ''ہمہ اوست'' سے کوئی رغبت نہیں ہے
مگر ذرّے ذرّے میں
انساں کے جوہر کی تابندگی دیکھنے کی تمنا ہمیشہ رہی ہے

(ہمہ اوست)

یعنی سیاسی تجربات کے بیان میں بھی نئے شعرا نے اشتراکیت کے مسلّمہ بند تصور کی بجائے اپنی ذاتی بصیرت کو راہ بر بنایا۔ انہوں نے سیاست یا سیاسی واقعات و حوادث پر اس لئے دھیان نہیں دیا کہ وہ کسی بیرونی ہدایت کے پابند تھے یا خود پر انہوں نے یہ فرض عاید کر لیا تھا۔ ان کی پہلی وفاداری بہ حیثیت شاعر فن سے تھی اور ہر ذاتی یا اجتماعی مسئلے میں تخلیقی رضا مندی کے بغیر الجھنے سے وہ گریزاں تھے۔ 1940ء کے فسادات پر بلراج کومل کی نظم 'اکیلی' (جسے غلام ربانی تاباں نے اپنی تالیف ''غم دوراں'' میں ترقی پسند شعرا کی تخلیقات کے ساتھ جگہ دی ہے) یا ہندوستان کی سیاسی تقسیم کے نتیجے میں ہجرت کے المیے پر ناصر کاظمی کے اشعار سے عمیق حنفی کی ویت نام تک، نئے شعرا کے یہاں سیاسی احتجاج کی مثالیں وافر نظر آتی ہیں۔ البتہ احتجاج کی سمت متعین ہے نہ اس کی نوعیت۔ کہیں یہ احتجاج اداسی کی خاموش اور اضطراب آگیں لے میں تبدیل ہو گیا ہے اور کہیں ایک شدید جذباتی تشنج کی کھن گرج میں۔ اس احتجاج کا مقصد کسی عقیدے یا نظریے سے وابستگی کا اعلان نہیں بلکہ زندگی کی کھردری اور مہیب حقیقتوں کے ایک پہلو پر ذاتی ردعمل کا تخلیقی اظہار ہے اور اس سلسلے میں نئے شعرا مہاکشی کے پس سے دائیں یا بائیں یا اینٹی کمیونزم اور کمیونزم میں کسی ایک سے غیر مشروط وفاداری کے پابند نہیں ہیں۔ اسی لئے ان کے احتجاج کی نوعیت سیاسی نہیں بلکہ ذاتی اور انسانی ہے۔ یہ اقتباسات دیکھئے:

بھوکے دیس کے بےکس شاعر
حسرت سے سب کچھ تکتے ہیں
امریکی گیہوں کھاتے ہیں
ہم کیا بولیں کون ہماری سنتا ہے
اپنے لفظ بھی اک مدت سے
جیبوں اور جسموں کی طرح خالی ہیں
صرف ایک چیخ ابھرتی ہے
''آتش بازی بند کرو''

(باقر مہدی: ویت نام)

یہ ریڈیو بھی عجب چیز ہے کہ دنیا میں
کہیں بھی درد اٹھے جاگتا ہے ساری رات

مریض غم پہ گزرتی ہے اور بھاری رات

(وحید اختر: صحرائے سکوت)

گاندھی جی دونوں ہاتھوں سے انجکشن دیتے پھرتے ہیں
واشنگٹن، ویت نام میں بیٹھا برہم پتر کے پانی کو وہسکی کے جام میں گھول رہا ہے
لندن لنکا کی سڑکوں پر سر نیوڑھائے گھوم رہا ہے
کانگو آوارہ پھرتا ہے پیرس کے گندے چکلوں میں
بدھ کے نوٹے پھوٹے بت کے سر پر بوڑھا کرشن
مردوں کی مجلس میں بیٹھا اپنی چتا سنا رہا ہے

(عزیز قیسی: کاواک)

یا انجم احسن کی حسب ذیل نظم جس میں پاکستان کے سیاسی انتشار اور فریب شکستگی کی روداد جنسی استعاروں میں سامنے آتی ہے:

میل بامیل اوپر کو اٹھتی ہوئی اونچی دیوار سے
لمبے ہاتھوں میں ٹیڑھی چھری کو دبائے
بھاری بھرکم چمکتے ہوئے بوٹ پہنچے
ناف تک ننگا
پونم کی روتی ہوئی رات کو
باغ کے ایک کونے میں کودا
اس رات کو اس نے پھولوں کی نگری میں
معصوم بچوں کو مارا
مردوں کی آنکھوں کو ذلت کے تیروں سے چھیدا
عورتیں اس کی الفت کی جھوٹی قسم کھا کے
بیکار لمبی چھری کے تلے
اس کے بستر پہ غش کھا گئیں

اس نے ٹیڑھی چھری سے
نئے پھول پودے لگانے کا وعدہ لیا

(پھولوں کا قاتل)

فسادات پر عادل منصوری کی نظم "خون میں لتھڑی ہوئی دو کرسیاں" سے یہ سطریں

خون میں لتھڑی ہوئی دو کرسیاں
مشعلوں کی روشنی میں وحشی آنکھوں کا ہجوم
رات کی گہرائیوں میں موجزن
اجنبی بڑھتے ہوئے سایوں کا شور
نیم مردہ سا یہ چاند
کوئی دوشیزہ کا جیسے ادھ کٹا پستان
اور اس پر خون میں لتھڑی ہوئی دو کرسیاں
میں جو اب ٹوٹا ہوا آئینہ ہوں
ایک سے دو پانچ پندرہ اک ہزار
میری ان لاشوں کو دفنائے گا کون

اور غزلوں سے یہ اشعار:

رہ نورد بیابان غم صبر کر صبر کر
کارواں پھر ملیں گے بہم صبر کر صبر کر
بے نشاں ہے سفر رات ساری پڑی ہے مگر
آرہی ہے صدا دم بہ دم صبر کر صبر کر
تیری فریاد گونجے گی دھرتی سے آکاش تک
کوئی دن اور سہہ لے ستم صبر کر صبر کر
تیرے قدموں سے جاگیں گے اجڑے دلوں کے ختن
پاشکستہ غزال حرم صبر کر صبر کر

شہر اجڑے تو کیا، ہے کشادہ زمینِ خدا
اک نیا گھر بنائیں گے ہم صبر کر صبر کر
بستیوں میں اندھیرا سہی غم کا دریا سہی
پھر نئی صبح آئے گی ہم صبر کر صبر کر
یہ محلات شاہی تباہی کے ہیں منتظر
گرنے والے ہیں ان کے علم صبر کر صبر کر
لہلہائیں گی پھر کھیتیاں کارواں کارواں
کھل کے برسے گا ابرِ کرم صبر کر صبر کر
دف بجائیں گے برگ و شجر صف بہ صف ہر طرف
خشک مٹی سے پھوٹے گا نم صبر کر صبر کر

(ناصر کاظمی)

منیر اس ملک پر آسیب کا سایہ ہے یا کیا ہے
کہ حرکت تیز تر ہے اور سفر آہستہ آہستہ

(منیر نیازی)

میں نے بھی اپنی موت کو دیکھا قریب سے
اور اس کے بعد جینے کی حسرت نہ کر سکا

(محمد علوی)

مسجد شہید ہونے کا غم تو کیا مگر
اک بار بھی میں اس میں عبادت نہ کر سکا

(محمد علوی)

اک جھکڑ ہے آندھی سی چلی آتی ہے
اک تیغ حقارت ہے کہ لہراتی ہے
اک جنگل اُگ رہا ہے لحظہ لحظہ
اک بوند بچی تھی سو بہی جاتی ہے

(شمس الرحمن فاروقی)

یہ اشعار اور نظمیں سیاسی ''موضوعات'' پر نہیں بلکہ عام انسانی المیوں پر ہیں جن کے واقعاتی انسلاک نے انہیں سیاسی جہت دے دی ہے۔ ناصر کاظمی، حنیف رامے اور شیخ صلاح الدین سے ایک مکالمے میں انتظار حسین نے 1947ء کے بعد پیش آنے والے ہجرت کے المیے کا ذکر کرتے ہوئے کہا تھا کہ ''ہجرت تو انسان کی تاریخ ہے۔ جنت کی ہجرت سے لے کر آج تک کی ہجرت تک انسان نے جس جس طرح ہجرت کی ہے، دیس چھوڑے ہیں، دیس بسائے ہیں، جب تک ان کا کوئی علامتی تجربہ میں جاری، ساری نہ ہو تو پھر وہ ہجرت کی داستان کیا ہوئی۔''(77) یعنی زمان و مکاں کی بساط وحدت کے ایک معینہ دائرے میں محدود تجربہ اگر اس دائرے سے نکل کر ایک ابدی مظہر نہیں بنتا تو اس کی حیثیت صرف ایک واقعے کی ہوگی جسے تاریخ کے صفحات پر تو جگہ مل جاتی ہے مگر کسی ایسی حقیقت کا مرتبہ نہیں ملتا جو اسے تاریخ کے حصار سے باہر نکال لائے اور رنج والم کی لازماں حقیقت سے اسے منسلک کر دے۔ اوپر جو مثالیں نقل کی گئی ہیں انہیں صرف مرکزی نقطوں کے حوالے سے دیکھا جائے تو اقتصادی بدحالی اور سرمایہ دار ممالک کے ہاتھوں پسماندہ ممالک کے استحصال (باقر مہدی) بین الاقوامی سیاسی حالات کی ابتری (وحید اختر) سیاست کی جنگجویانہ روش اور امن عالم پر پڑتی ہوئی ضربوں (عزیز قیسی) سیاسی رہنماؤں کے مکروفریب اور جھوٹے وعدوں کے طلسم میں گرفتار ہوتے ہوئے معاشرے کی زبوں حالی (اختر احسن) فسادات کے انسان کش واقعات (عادل منصوری) ہجرت کے المیے اور ذہنی و جذباتی جلاوطنی کے احساس کی اذیت (ناصر کاظمی) ترقی کے منصوبوں کی چمک دمک کے باوجود پستی کے احساس (منیر نیازی) مذہبی عصبیت اور منافرت کے جنون کی نذر ہوتی ہوئی انسانی اقدار (محمد علوی) فرقہ پرستی کی جارحیت کے نتیجے میں معدوم ہوتی ہوئی قوت حیات (شمس الرحمن فاروقی) کی اعصاب شکن تصویریں نگاہوں کے سامنے متحرک ہو جاتی ہیں۔ ان تمام تصویروں کا رنگ بیباک اور تاثر شدید ہے۔ ان کے موضوعات متعین اور معلوم ہیں۔ ان کی واقعاتی بنیادیں حقیقی اور ٹھوس ہیں۔ اس کے باوجود انہیں موضوعاتی شاعری یا سیاسی نظریے کی شاعری کہنا محال ہے۔ محمد حسن عسکری نے اپنے مضمون ''فسادات اور ہمارا ادب'' میں لکھا تھا ''قومی حادثات اور ایک پورے گروہ کے جسمانی مصائب کے بارے میں بڑے سے بڑا ادب جو ہمیں مل سکتا ہے وہ عہد نامہ عتیق کے بعض حصے ہیں، لیکن ان تحریروں کے ادب بن جانے کی وجہ یہ نہیں ہے کہ ان میں یہودی قوم کے سینکڑوں افراد کے قتل و غارت اور عورتوں کی بے حرمتی اور پوری قوم کی جلاوطنی کا رونا رویا گیا ہے، جو چیز انہیں ادب بناتی ہے وہ اور ہی کچھ ہے۔''(78) ظاہر ہے کہ کسی ادب پارے کی فنی تقویم

میں صرف ادبی معیار اور اصول ہی رہنما بنائے جا سکتے ہیں، کیونکہ ادب میں فی نفسہ موضوع یا خیال کی کوئی اہمیت اس وقت تک نہیں جب تک کہ وہ تخلیقی تجربہ نہ بن جائے۔ البتہ جیسا کہ اس سے پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے، کوئی نیا ادب کسی نئے تجربے کے بغیر وجود میں نہیں آتا۔ اور جب کوئی تجربہ کسی ادبی اور فنی ہیئت میں ڈھلتا ہے تو وہ ہیئت اس تجربے کے بارے میں نہیں ہوتی بلکہ بجائے خود تجربہ بن جاتی ہے اور فکر و اظہار کی ثنویت ختم ہو جاتی ہے۔ اسی مضمون میں عسکری نے یہ نکتے بھی شامل کیے ہیں کہ "انسان کی تاریخ تو پچیس تیس ہزار سال پرانی ہے۔ خدا جانے کیا کیا ہو چکا ہے اور کیا کیا ہونے والا ہے۔ ادب آخر کس کس قصے اور کس کس واقعے کے جذبات کا اظہار کرے۔" یہاں عسکری نے واقعے اور حقیقت کے فرق پر شاید کما حقہ توجہ نہیں دی ہے یا اس فرق کی وضاحت نہیں کی، اس لئے ان کے الفاظ سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ ادب اگر واقعات کے بیان کا پابند ہو جائے تو ادیب کے لئے عملاً تمام واقعات کا احاطہ کرنا ممکن نہ ہو سکے گا۔ واقعات کی فہرست سازی ادب کا کام ہے ہی نہیں۔ یہ ذمہ داری مورخ کے سر آتی ہے۔ ادیب بڑی سے بڑی اور وسیع سے وسیع حقیقت کو بھی چند لفظوں میں ڈھالنے پر قادر ہوتا ہے بشرطیکہ وہ واقعات کی منطقی ترتیب یا ان کی تمام تفصیلات سے صرف نظر کر کے ان کے اصل جوہر کی شناخت کا سلیقہ رکھتا ہو۔ اس طرح پچیس تیس ہزار برس یا ازل سے ابد تک کی داستان حرف وصوت کے ایک ننھے سے خاکے میں سمٹ سکتی ہے۔ ادیب سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ کسی واقعے کو اس کی تمام شہادتوں اور جزئیات کے ساتھ بالالتزام اس کے اجزا کے ساتھ بیان کرے، ادیب کو فن کار کے منصب سے ہٹا کر مورخ یا صحافی کی حیثیت دینے کے مترادف ہے۔ نیا تخلیقی ذہن ادیب کو اس منصب سے الگ اور اس کی ذمے داریوں سے بے نیاز ہونے کی سہولت نہیں دیتا۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں سیاسی موضوعات اور واقعات کے حوالے سے بھی جو اشعار کہے گئے ان میں وہ قطعیت، تعین اور صراحت نہیں ملتی جو ان واقعات یا موضوعات سے براہ راست منسوب کی جا سکے۔ ان میں نیا شاعر نہ پیغامبر دکھائی دیتا ہے، نہ محض عکاس۔ ان میں واقعات کی سطح سے ارتفاع کی ایک ذہنی کیفیت ملتی ہے اور ایک ایسا حسی اور تخلیقی تناظر جو واقعات کے ٹھوس ڈھانچے کو بکھرا کر انہیں ایک مسلسل نمو پذیر حقیقت میں منتقل کر دیتا ہے۔ ان میں شاعر جذبات کا محکوم نہیں بلکہ ان کا حاکم نظر آتا ہے اور اپنے اساسی یعنی فنکارانہ عمل کے ذریعے جذبات کو تخلیقی تجربے اور پیکر کا دوام بخشنے کے لئے کوشاں دکھائی دیتا ہے۔ اس کی سعی و کاوش اپنی فنی استعداد کو سیاسی حوادث کا ترجمان بنانے پر نہیں بلکہ ان حوادث کو فن بنانے پر مرکوز ہوتی ہے۔ اس لئے نہ وہ صحافت کی زبان

استعمال کرتا ہے، نہ سیاسی اصطلاحوں کو بروئے کار لاتا ہے، بلکہ ایسی زبان اور علامتیں وضع کرتا ہے جو اس کی انفرادی صلاحیتوں، نیز ان واقعات کے ذاتی ردِعمل کا اظہار بن سکیں۔ فکری سطح پر ان مثالوں سے نئے شاعر کا جو خاکہ ابھرتا ہے اس کی حیثیت نہ منصف کی ہے نہ قائد کی، نہ سیاسی جانبدار کی۔ وہ ہر المیے میں عملاً شریک اور ہر درد کے بوجھ سے خود گراں بار دکھائی دیتا ہے۔ اس کا بنیادی احساس افسردگی اور بے چارگی کا ہے۔ اس لئے ان اشعار میں نہ کسی بشارت کے نشانات ملتے ہیں نہ کسی ایسی خوش گمانی کے جو ایک معین نظریے یا عقیدے میں مکمل یقین کی زائیدہ ہو۔ وہ تلقین کرتا ہے تو صرف صبر کی (ناصر کاظمی) تاکہ ہزیمت و پسپائی کی حدت اس کے وجود کو پگھلا نہ دے۔ وہ طنز کرتا ہے تو سیاسی شعبدہ گر کے ساتھ ساتھ اپنی سادہ لوحی کو بھی ہدف بناتا ہے جو اسے عالمِ انسانی کی کمزوریوں کے فریب سے نکال نہیں سکی (اختر احسن) ایک ہذیانی کیفیت اسے چیخنے پر مجبور کرتی ہے تو وہ اپنے دشمن کو مخاطب کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی بے حوصلگی اور اپنی صدا کی بے ثمری کا اعتراف بھی کرتا ہے۔ (باقر مہدی) وہ اجتماعی زوال کا احاطہ کرتا ہے تو اپنے ذاتی وجود کو اس زوال سے متمائز نہیں کرتا اور خود کو بھی مردوں کی اس مجلس کا ایک فرد تصور کرتا ہے جہاں امن اور خیر کی شکستہ قدر (بدھ کے بت) کے سر پر بوڑھے کرگس (بہیمیت) کا وجود سایہ فگن ہے۔ (عزیز قیسی) ہر درد کی سزا وہ خود جھیلتا ہے (وحید اختر) اور ہر وار کے ساتھ خود بھی قتل ہوتا ہے، اس اعلان کے ساتھ کہ ان لاشوں کو دفنانے والا بھی کوئی نہیں کیونکہ یہ قتل و خوں ریزی صرف چند افراد یا کسی مخصوص طبقے کی نہیں بلکہ انسان کی موت کا علامیہ ہے (عادل منصوری)۔ اس کی حرماں زدگی اس سے فیصلے کی یہ طاقت بھی چھین لیتی ہے کہ اس درد کا سبب کوئی بیرونی جبر ہے یا تباہی کا کوئی خود کار عمل۔ وہ صرف اپنے درد کی حقیقت کا عارف ہے (منیر نیازی)۔ وہ اپنے لہو کی آخری بوند کو بہتا ہوا دیکھ کر کسی قاتل کی نشاندہی نہیں کرتا اور صرف اس تیرگی کا ادراک کرتا ہے جو لحہ بہ لحہ اس کی طرف بڑھتی آ رہی ہے۔ (شمس الرحمن فاروقی) وہ نیکی کے نشان کی بربادی کا نوحہ گر ہے لیکن خود اپنی گناہ آلودگی کا معترف بھی (محمد علوی)۔ قاضی سلیم کے حسب ذیل مصرعوں:

عمر اک چیخ کی میعاد ہے، تم بھی چیخو
اتنی شدت سے کہ اک مدت تک وقت کو یاد رہے
جنگلوں اور پہاڑوں میں یہ فریاد رہے

(وقت)

پر اظہار خیال کرتے ہوئے اختر الایمان نے لکھا تھا کہ:

> اب اس کی (نئی شاعری کی) پرانی بغاوت ایک چیخ میں تبدیل ہو گئی ہے، ایسی چیخ جو ارض و سما کا دل چیر سکتی ہے کہ اس کے دکھوں کا مداوا کہیں بھی نہیں ہے کہ بے بضاعتی اور ناداری اس دور کی دین ہے۔ سائنس کی ترقی کا وہ عفریت جسے انسان نے خود تخلیق کیا ہے اس کے قابو سے باہر ہے اور کشاں کشاں اسے موت کے دروازے پر لے آیا ہے۔ اس بات کا اظہار اس نئی شاعری کے سوا کہیں نہیں ہے۔ نیا شاعر اپنے آپ سے جھوٹ نہیں بول سکتا۔ اپنے آپ کو دھوکہ نہیں دے سکتا۔ سب قدریں فرضی اور عارضی ہیں۔ (79)

اوپر کی مثالوں میں احتجاج کی لے اسی لئے حزن آلود بے یقینی کی ہمرکاب دکھائی دیتی ہے کہ نیا شاعر انسان کے پورے تہذیبی سفر کی حقیقت اور تجربے کو اپنی حقیقی صورت حال کے تناظر میں جب دیکھتا ہے تو ہر امید اس کا ساتھ چھوڑ دیتی ہے۔ پھر بھی وہ متحرک ہے اور وقت کے تسلسل کا رفیق۔ ناصر کاظمی کے اشعار میں مسلسل تحرک کا اظہار صرف الفاظ سے نہیں بحر کے آہنگ اور اصوات کے تاثر سے بھی ہوا ہے۔ نئی صبح کی نمود کا خواب جو اشعار کی مجموعی فضا پر چھائی ہوئی افسردگی کے باعث محض خواب ہے، تعبیر کے امکانات سے عاری زندگی کی بچی کھچی حرارت کو برقرار رکھنے اور سفر کی مجبوری کے درد کو ہلکا کرنے کا بہانہ ہے۔ ان مثالوں میں مسائل کی نوعیتیں اجتماعی ہیں۔ سیاسی مطالبات اور احتجاج کی نوعیتیں بھی بالعموم اجتماعی ہی ہوتی ہیں۔ لیکن نئی شاعری کا معنی خیز پہلو یہ ہے کہ اس میں اجتماعی تجربے بھی ذاتی تاثر سے وابستگی کے باعث، نیز شاعر کے انفرادی تخلیقی رویوں سے مطابقت کے باعث، ذاتی تجربے بن جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ تجربوں کے اظہار میں فنی شرائط کی اولیت کا احساس بھی ہر تجربے کو تخلیقی تجربہ بنا دیتا ہے اور اس کی سیاسی یا فکری حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے۔

سیاست سے قطع نظر، مذہب کی طرف بھی نئی شاعری میں احساس و اظہار کے اسی رویے کی کارفرمائی ملتی ہے۔ مذہب سے نئے انسان کے روابط کی نوعیت اور ان کے اسباب کا جائزہ "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" میں تفصیل سے لیا جا چکا ہے۔ یہ وضاحت بھی کر دی گئی ہے کہ مذہب ہمارے دور میں محض ذہنی پسماندگی کی دلیل نہیں رہ گیا ہے۔ وہ ممالک جو ذہنی اور اقتصادی ترقی کی دوڑ میں اس وقت آگے دکھائی دیتے ہیں، ایک نئی مذہبیت کے میلان سے وابستگی کے معاملے میں بھی آگے ہیں۔ پھر یہ ہر

فرد کا اور اس حیثیت سے فنکار یا شاعر کا بھی ذاتی معاملہ ہے۔ شاگال کی تصویروں میں اگر حکومت کی ہر تنبیہ کے باوجود کلیسا کی علامتیں در آتی ہیں تو اس میں قصور شاگال کا ہے نہ مذہب کا۔ ہر لمحہ انسان زندگی میں ایسی کئی حسی کیفیتوں یا نفسیاتی تجربوں سے دو چار ہوتا رہتا ہے جن کی منطقی توجیہہ خود اس کے لئے دشوار ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ یہ نئی مذہبیت، مذہب کے رسمی تصور سے مختلف ہے اور اس کے مقاصد سماجی یا اخلاقی یا تہذیبی انسلاکات کے باوجود، اجتماعی سطح پر بھی جذباتی اور نفسیاتی ہیں۔ یونگ نے جدید انسان کی پہچان یہ بتائی تھی کہ وہ تنہا ہے اور اپنے حال کا پورا شعور رکھتا ہے۔ نئی مذہبیت بھی اسی شعور کے پردے سے نمودار ہوئی ہے۔ نئے انسان کا احساس تنہائی، احساس جرم، مقاصد کے جلال اور فکر کے شکوہ کے باوجود ایک مسلسل اور مستقل زوال کا احساس، لا حاصلی، بے سمتی اور تیرگی کا احساس، اپنے کمالات سے بے زاری اور بے دلی کا احساس، جنگ اور تباہی کا خوف، اقدار کی ہزیمت اور بے اثری کا احساس، عقل کی سرد مہری اور اجتماعی منصوبوں، ضرورتوں اور مسائل کے ہجوم میں انفرادیت کے زیاں اور اس کی گمشدگی کا احساس، عقائد کی بے حرمتی اور شکستہ پائی کا احساس، روح کی ناداری اور بے بضاعتی کا احساس، اور ان سب سے زیادہ تشکیک اور بے اعتمادی کے احساس کی شدت میں روز افزوں اضافہ اسے کسی نادیدہ دنیا میں سزا و جزا کے تصور کی طرف جانے نہیں دیتا۔ اس کے شعور کا مرکز و محور وہی دنیا ہے جس میں وہ زندہ ہے اور جسے برتنے پر وہ مجبور ہے۔ اسے اب اس تصور سے بھی کوئی دلچسپی نہیں رہ گئی کہ عظیم مقاصد کی تکمیل کے لئے کسی نادیدہ قوت نے کرۂ ارض پر اپنی نیابت کی ذمے داریاں اسے سونپی ہیں۔ اقبال "تشکیک اور تفلسف کے ظلمات سے ہوتے ہوئے ایمان و یقین کے آب حیات تک" پہنچے تھے۔[80] نیا انسان اپنے تجربوں کے ظلمات میں جن حقائق کا ادراک کرتا ہے ان سے ایمان و یقین کی کسی منزل کا سراغ نہیں ملتا۔ لیکن اس کی روح کی الجھن اور پریشاں نظری بالواسطہ طور پر اس کی تلاش کا اظہار کرتی ہے، ایسی تلاش جس کا مقصود کوئی غیبی سہارا یا ماورائی طاقت نہیں بلکہ خود اس کی اپنی ذات ہے۔ اس لئے نئی شاعری میں مذہب کی نفی اور ایک نئی مذہبیت کی جانب جذباتی اور نفسیاتی میلان بیک وقت دونوں کا عکس ملتا ہے۔ ایک نئے شاعر کے الفاظ ہیں:

> جدید تر شاعری تک پہنچتے پہنچتے ہمارا معاشرہ اجتماعی حیثیت سے اقبال کی مابعد الطبیعیات سے پوری طرح کنارہ کش ہو چکا ہے۔ نظامِ اخلاق کے سارے بندھن جو میرا جی کو شکستہ نظر آ رہے تھے، واقعی شکستہ ہو چکے ہیں۔ نئی معاشرتی حسن و خوبی کی وہ تمام اقدار جن کے لئے فیض مطلق الحکم شیرازۂ اسباب

کو توڑنے کے درپے تھا آج خود ٹوٹ چکی ہیں۔ راشد ارض مشرق کی جس
خواہش مرگ کا احساس کر رہا تھا آج سارے مشرق پر طاری ہو چکی ہے۔ (81)

لیکن یہ مسئلہ صرف مشرق کا نہیں بلکہ عام انسانی مسئلہ ہے جس سے مشرق و مغرب یکساں طور پر دو چار ہیں۔ مغرب نے مشرق کو روحانی قائد سمجھ کر جن توقعات کے پیش نظر اس کی طرف قدم بڑھایا تھا، وہ خود اہل مشرق کا مسئلہ بن گئی ہیں اور تہذیب جدید کا سحر مشرق و مغرب کی حد فاصل کو مسلسل ختم کرنے کے درپے ہے۔ البتہ مغرب و مشرق دونوں زندگی کے دو مختلف رویوں کی علامت کے طور پر اب بھی اپنا انفرادی مفہوم رکھتے ہیں۔ اس لئے مشرق سے مراد زمین کا کوئی علاقہ نہیں بلکہ وہ تصور حیات و کائنات ہے جو پیغمبروں، صوفیوں بھگتوں اور اوتاروں کی وساطت سے دنیا پر روشن ہوا۔ اس تصور کے اخلاقی اور شرعی قیود کی پابندی کو مطمح نظر بنانے کے بجائے مغرب نے اس کے سرّی، جذباتی اور وجدانی پہلوؤں میں ایک مادہ پرست معاشرے کی نجات کے راستے دریافت کئے، چنانچہ اسپنگلر، ہکسلے (آلڈس) ایلیٹ، بریخت، آیونسکو، سب نے مشرق کو اسی زاویہ نگاہ سے دیکھا۔ اس طرح نئی مذہبیت (جو مذہب میں یقین کے بغیر بھی قائم رہ سکتی ہے) فی الاصل عقلیت کی پیدا کردہ آسودگی اور صنعتی معاشرے کے روحانی اضطراب کی تسکین وتشفی کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ دنیا کے تمام مذاہب میں چونکہ ہندو مت اور بدھ مت میں شریعت کا ڈھانچہ نسبتاً لوچ دار ہے، اس لئے نئی فکر کی کشش کا سامان بھی ان دو مذاہب کے فلسفوں میں وافر دکھائی دیا۔ مزید برآں، ہندومت اور بدھ مت دونوں کی فکری روایت ایک فنی روایت سے بھی مربوط رہی ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ ہندوؤں اور بودھوں نے فنون لطیفہ کو عقیدہ یا عقیدے کو فن بنا دیا۔ ہندو دیو مالا اور زین بدھ مت نے عالمگیر پیمانے پر شاعروں، مصوروں اور سنگ تراشوں کو متاثر کیا، ہندوستانی فلسفے، ہندوستانی موسیقی اور فنی روایات کی مقبولیت اسی عالمگیر واقعے کا پتہ دیتی ہے۔ مہا بھارت، گیتا، کرشن، بدھ، اجنتا، ایلورا، کھجوراہو، کرشنا مسلک (Cult) یوگا اور ہندوستانی درویشوں، قلندروں حتیٰ کہ نام نہاد سادھوؤں اور سنتوں سے مجنونانہ شغف، مغرب کی روحانی ناداری کے علاوہ صنعتی معاشرے کے ذہنی اور جذباتی عدم توازن کا بھی مظہر ہے۔ یہ ایک نئی مستقبلیت ہے جو حال کے اضطراب اور مستقبل کے اندیشوں کے باعث زمانی لحاظ سے ماضی کے رویوں میں تہذیب کے سفر کی اگلی منزلوں اور سمتوں کا تعین کرنا چاہتی ہے۔ ہندو فکر اور روایات کی رنگارنگی، نیز ہندوستانی دیو مالا کی کثیر الابعاد معنویت نے میراجی کی شاعری پر جو اثرات ڈالے تھے ان کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے، نئی مذہبیت، مذاہب کے باہمی اختلاف و امتیاز کو ختم کر کے ایک نئی روحانی قدر کی تشکیل پر منتج ہوئی

ہے اور نیا انسان زندگی کی صرف اس سطح پہ جو مادّی اور طبیعی ہے، اپنے روز و شب بسر کرنے پر قانع نہیں ہے۔ نئی شاعری میں واضح مذہبی استعاروں اور علامتوں کے باوجود بیشتر شعرا کے یہاں کسی مخصوص و معین عقیدے کے تسلط کی جگہ ایک عام انسانی تجربے اور غیر مشروط مذہبیت کا احساس ملتا ہے۔ اور اس احساس کی تحریک موروثی روایت یا احکام خداوندی کی اطاعت کے جذبے کے بجائے وجود کی دہشت اور احساس گناہ کی طرف سے ہوتی ہے:

دریاؤں اور ندیوں کا بہاؤ بہت تیز اور سطح اونچی ہے
پانی کناروں سے اوپر اچھل جائے گا
بستیاں چھوڑ دو
اور اپنے گھروں، وادیوں اور پہاڑوں میں واپس چلے جاؤ
دیکھو میں ساحل سے دن رات کے فاصلے پر
سمندر کا قیدی ہوں
اپنے زمانے کی گمراہیوں کا ثمر ہوں
مگر اپنی امت کو پہچانتا ہوں

(عباس اطہر: مری ماں سے کہنا گواہی نہ دے)

میراجی کی مذہبی فکر کے ضمن میں یہ بات کہی گئی تھی کہ موروثی عقیدے کی حیثیت سے میراجی کبھی اسلام کے منکر نہیں ہوئے۔ لیکن ان کے طرز احساس میں ہندو فکر و فلسفہ اور دیو مالا سے وابستگی یا اس سے گہری جذباتی ہم آہنگی کے نقوش واضح دکھائی دیتے ہیں۔ جیلانی کامران کا خیال ہے کہ ہندو فکر و فلسفہ سے نئے شاعروں کی دلچسپی کا سبب یہ ہے کہ ''ان کے نزدیک آریائی یا کسی قدیم ہندوستانی سرمائے سے موضوع اخذ کرنا برا نہیں ہے، اس لئے احمد ہمیش سنسکرت اور ہندی کے الفاظ کی مدد سے جو دنیا تخلیق کرتا ہے اس کی شکل و صورت ٹیگور کی دنیا سے ملتی جلتی ہے۔ اختر احسن اپنے فکر کے اظہار کے لئے پراچین دیو مالا کو علامتی طور پر استعمال کرتا ہے۔[82] ان جملوں میں کچھ تو الفاظ کے غلط استعمال اور کچھ فکر کے عدم استدلال کی وجہ سے کئی تناقضات پیدا ہو گئے ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ نئی شاعری آریائی یا قدیم ہندوستانی سرمائے سے ''موضوع اخذ'' نہیں کرتی۔ نئے شاعر کے مسائل اس کی اپنی زندگی سے منسلک ہیں۔ اس کے علاوہ موضوع کے ''ماخذ'' کے سلسلے میں بھی اچھائی یا برائی کا سوال اس وقت

پیدا ہوتا ہے جب شاعر خود کو ہادی یا اخلاقی مصلح فرض کر لے۔ نیا تخلیقی ذہن اس طرز فکر سے لاتعلق ہے۔ پھر دیو مالا کو علامتی طور پر استعمال کرنے، اور دیو مالائی علامتوں کے استعمال میں، ایک باریک لیکن اہم فرق ہے۔ نیا شاعر ہر علامت کو، وہ مذہبی ہو یا سماجی یا سائنسی یا دیو مالائی، اپنے ذاتی تجربوں کے تخلیقی اظہار کی خاطر کام میں لاتا ہے اور دیو مالا کو علامت ہی سمجھتا ہے، واقعہ نہیں۔ چند مثالوں سے یہ بات واضح ہو جائے گی:

یہ سچ ہے کہ ہاتھوں میں ترسول تھا ہے
براگی تمہیں تھے
کھلے آسماں کو تمہیں تک رہے تھے
ہزاروں برس تک تمہیں دیودوتوں نے کچھ نہ دیا
اس جزیرے سے تم لوٹ آئے
اس دم پرانے
سمندر کے کونے میں مونگے چٹانیں بناتے ہوئے تھک گئے تھے
انہیں مچھلیاں کھا گئی تھیں
انیکوں بنوں، اپونوں سے گزرتی ہوئی دوڑتی سنسناہٹ انہیں ڈھونڈنے جا رہی تھی

(احمد ہمیش: پرچھائیں کا سفر)

تمام عمر رہا ہوں میں جسم میں محصور
تمام عمر کٹی ہے مری سزا کی طرح

(کمار پاشی)

ہوا کے رنگ میں دنیا پہ آشکار ہوا
میں قید جسم سے نکلا تو بے کنار ہوا

(کمار پاشی)

یہ بوڑھی کمزور ہوائیں
اپنی آنکھیں کھو بیٹھی ہیں
پھر بھی مجھ کو چھو کر یاد دلاتی ہیں کچھ بیتی باتیں
اور کہتی ہیں:

تم وہ ہو جو ڈیڑھ قدم میں
ساری پرتھوی ساتوں ساگر
لانگھ گئے تھے

(کمار پاشی: بوڑھی کہانی)

نہ راستوں کا تعین نہ منزلوں کا پتہ
فلک فلک ہے سیاہی، زمیں زمیں کہرا
نہ رنگ رنگ مناظر نہ موسموں کی خبر
خلا میں گونج رہا ہے ہواؤں کا نوحہ
نہ آرزو نہ تمنا نہ کوئی خواہش دل
نہ انتظار کسی کا نہ اعتبار اپنا
نگل گیا ہے سبھی کچھ سیاہیوں کا بھنور
کہ کھا گیا ہے سبھی کو شراپ روحوں کا

(کمار پاشی: نامراد نسل کا نوحہ)

ہم بھی آئے تھے کبھی شہروں کی کچ کچ سے نکل کر
ہم بھی سب اندر سے تنہا تھے جزیرے تھے دکھی تھے جیسے تم ہو
بے در و دیوار بے چھت اور بے پردہ مکاں کی وسعتوں میں
شوق کا کاسہ لئے ہم بھی چلے آئے تھے صدیوں قبل
پتھروں کے ان شریروں کی ہمیں تھے آتما
یہ گپھائیں...... یہ بدن...... ہم نے تراشے تھے چٹانوں سے خود اپنے واسطے
لوٹ جانے کے لئے آئے نہ تھے

(عمیق حنفی: باگھ کی گپھائیں)

ان اقتباسات میں نئے انسان کے زندہ تجربوں اور اس کی صورت حالات کا احاطہ ایسی علامتوں اور اور استعاروں کی مدد سے کیا گیا ہے جو ایک واضح مذہبی اور مابعدالطبیعیاتی آہنگ رکھتے ہیں، ہاتھوں میں ترسول تھامے ہوئے براگی، ڈیڑھ قدم میں ساری پرتھوی اور ساتوں ساگر لانگھ جانے والے انسان، روحوں کا شراپ، پتھر کے بدن میں محصور آتما، اظہار کے یہ تمام سانچے ہندوستانی فکر و فلسفہ اور

مذہبی صحائف کی صوتی، لسانی اور حسی فضا سے قریب ہیں اور معاصر عہد کے بے عقیدہ انسان کی نفسیاتی اور روحانی الجھنوں نیز اس کی جذباتی ضرورتوں کا (جو مساوی طور پر جسم اور روح کی آسودگی کی تلاش سے عبارت ہیں) احساس دلاتے ہیں۔

نیا شاعر ان علائم کو کسی جذباتی اشتہاد کے ذریعے واقعات کے طور پر قبول نہیں کرتا بلکہ انہیں اپنے حالات وکوائف سے مربوط کر کے ان کے فنکارانہ اظہار و انکشاف کا وسیلہ بناتا ہے اور انہیں شاعری کے ایک اوزار کی شکل میں استعمال کرتا ہے۔ ان مصرعوں میں پشیمانی کی وہ لہر صاف دکھائی دیتی ہے جو خوش عقیدگی کے علاوہ مادّی کمالات اور تعقل پر اعتماد کی شکست سے پیدا ہوئی ہے، کرشن نے ارجن سے کہا تھا:

میں پانیوں کا جوہر ہوں   سورج اور چندرما کی چمک ہوں ویدوں میں
''اوم'' ہوں   وہ لفظ جو خدا ہے   یہ میں ہی ہوں، جس کی گونج ایتھر میں
ہے   جس کی شکتی انسان میں ہے   میں زمین کی پاکیزہ مہک ہوں ...... آگ
کی روشنی ہوں   ساری زندگیوں کی زندگی ہوں ...... دھرماتماؤں کی سادگی ہوں
مجھے وہ بیج سمجھ جس سے وجود کے سارے انکھوے پھوٹتے ہیں ...... (83)

ان لفظوں میں ایک ایسی ذات کی تصویر ابھرتی ہے جو ساری کائنات پر محیط ہے۔ جو کائنات کا جوہر بھی ہے اور تخلیق کا ازلی اور ابدی سرچشمہ بھی۔ (ہر اک منظر ہر اک عالم میں ہوں میں، مرے منظر میں ہر عالم چھپا ہے۔ کمار پاشی) انسان کی تخلیق کے مقاصد اور مناصب پر ہر پیغمبر، اوتار، رشی اور سالک نے کم وبیش اس سے ملتی جلتی باتیں کہی ہیں۔ یہ طرز کلام ایک طرف صوفیا کے ملفوظات کی یاد دلاتا ہے تو دوسری طرف ویدانتی فلسفیوں کے فرمودات کا۔ نئی مذہبیت وجود کی مرکزیت کے عقیدے سے انکار نہیں کرتی کہ فرد کے حقیقی تجربوں کا پہلا اور آخری حوالہ اس کا وجود ہی ہے۔ لیکن اپنے مناصب اور اعمال کے باہمی تصادمات کا المیہ نئے انسان کو یہ احساس بھی دلاتا ہے کہ

عذاب مرگ میں نہ تھا کسی سراب میں نہ تھا
لکھا گیا تھا میں: مگر کسی بھی باب میں نہ تھا
پڑھا گیا تھا میں: مگر کسی کتاب میں نہ تھا
جو آگ گردشوں میں تھی

جو زندگی تہوں میں تھی
جو تیرگی صفوں میں تھی
وہ میرے دائروں میں تھی
وہ مجھ میں تھی

(کمار پاشی۔ خواب تماشہ)

قلم اٹھا لیے گئے
صحیفے خشک کر دیے گئے
سفیدیوں میں تم
سیاہیوں کے اب نشان
ڈھونڈتے رہو
ورق ورق بیان ڈھونڈتے رہو

(عادل منصوری۔ قلم اٹھا لیے گئے)

یعنی روشنی کے وہ سوتے اب خشک ہو چکے ہیں جن سے ذہن منور اور قلب آسودہ و شاد کام تھے۔ عمیق حنفی کی نظم "سند باد" اور کمار پاشی کی نظم "گندے دنوں کا قصہ" تیرگی کے اسی مرکز سے رجوع کرتی ہے جس نے نئے انسان کو روشنی کی ایک تاریک علامت بنا دیا ہے۔ یہ نظمیں ایک نئے عقیدے کی جستجو کا اظہار ہیں تبلیغ نہیں، نئی مذہبیت کا یہ پہلو تمام مذاہب اور عقائد کو ایک کلی عقیدے کی حیثیت سے دیکھتا ہے۔ یہ ایک نوع کی دینی وجودیت ہے لیکن کرکے گارد، یاپاسپرس یا مارسل کے برعکس اس کا اختتام کسی طے شدہ اور حتمی نظام شرع پر نہیں ہوتا۔ ان شاعروں کے یہاں وجود کی مرکزیت کا احساس سرفروشی یا تفوق کا تاثر نہیں پیدا کرتا بلکہ ایک المیاتی اور طنزیہ کیفیت سے مملو نظر آتا ہے۔

وحید اختر کی طویل نظم "شہر ہوس کی شہید صدائیں" کے ایک باب کا خاتمہ ان الفاظ پر ہوتا ہے کہ

حسین دشت بلا میں تنہا کھڑے رہیں گے
صدائے حق پتھروں سے سر پھوڑتی رہے گی

حق و صداقت کی ہزیمت کا یہ احساس نئے انسان کی نظروں میں اس حقیقت کے ثبات میں یقین کو متزلزل کر دیتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ ایک نئے یقین کی جستجو سے گزرتا ہوا ان تجربوں تک

بھی جاتا ہے جو ماضی کے انسانوں پر عقیدہ، مذہب اور دیو مالا یا اساطیر کے حوالوں سے روشن ہوئے تھے۔ البتہ اس ضمن میں یہ فرق بنیادی ہے کہ ماضی کا انسان فرائڈ کے خواہشاتی تفکر یا یونگ کے اجتماعی لاشعور کی فعالیت کے نتیجے میں جن مذہبی یا مابعد الطبیعیاتی تجربوں سے دو چار ہوتا تھا وہ اس کے احساس اور جذبے کی تائید کے باعث اس تجربے میں شامل ہر تصویر کو زندہ و موجود پیکر بنا دیتے تھے۔ اور وہ ان پیکروں کے درمیان خود کو کبھی مسرور و محفوظ پاتا تھا اور کبھی معتوب و مقہور۔ اس کے سکھ اور دکھ کے سارے اسباب ان دیوتاؤں اور ان غیبی طاقتوں کے ہاتھ میں ہوتے تھے۔ اس لئے ہر تجربے کو وہ اس کی علت اور دلیل سے الگ کر کے ایک مقدر کے طور پر قبول کر لیتا تھا۔ سرکشی یا احتجاج یا تشکیک یا انکار کے کسی شائبے کے بغیر۔ وہ مشکل کی ہر ناکامی کا جواز و جواب مذہب میں ڈھونڈ نکالتا تھا (سماجی نظریات اس قوت سے محروم ہیں)۔ اس کے برعکس نئی مذہبیت تشکیک اور نفی کے بطن سے نمودار ہوئی ہے۔ حقیقت کے ایک یا دوسرے متعین زاویے پر ایمان محض نے عقیدے کو ایک خود کار طریقے سے جارحیت پیشہ بنا دیا تھا، چنانچہ مذہب یا ایمان کے نام پر قتل و خونریزی کا جو بازار گرم کیا اس کی تفصیلات تاریخ کے ہزار ہا صفحات پر پھیلی ہوئی ہیں۔ نئی مذہبیت جارحیت کے اس عنصر سے یکسر خالی ہے اور مسائل کی ایک ڈور میں بندھے ہوئے مختلف النسل اور مختلف العقیدہ افراد کو ذہنی اور جذباتی طور پر بھی ایک دوسرے سے قریب کر دیتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ نئے شعرا میں مسلمانوں نے بھی غیر اسلامی عقائد، اصطلاحات اور دیو مالائی علامات کے حوالے سے اپنی مذہبیت کا فنی پیکر تراشا۔ میراجی نے ہندو دیو مالا میں اپنے طرز احساس کی جڑیں تلاش کیں اور نئے لکھنے والوں میں یہ شعور عام ہوتا گیا کہ نہ تو خون (نسل) مکمل حقیقت ہے نہ ذاتی عقیدہ۔ نئے ادب میں پرانی کہانیوں کے عکس و آہنگ کا جائزہ لیتے ہوئے انتظار حسین نے لکھا تھا کہ:

> اصل میں ہماری ذات کئی دیو مالاؤں کا سنگم ہے۔ قصص و روایات کے مختلف سلسلے یہاں آ کر ملتے ہیں۔ کچھ سلسلے علاقوں اور نسل کے حوالے سے، کچھ سلسلے مذہبی عقائد کے ذہنی و دینی سفر کے واسطے سے (84)

یہاں یہ اضافہ بھی ضروری ہے کہ اس ذخیرۂ احساس میں علوم انسانی اور سماجی کی وساطت سے وہ دیو مالا بھی شامل ہوتی ہیں جنہیں نسلی، مذہبی، فکری اور تہذیبی، ہر لحاظ سے مختلف نظر آنے والی قوموں نے تخلیق کیا تھا۔ چنانچہ ایلیٹ کے یہاں کرشن نئے انسان کے مسئلے کا ترجمان بن جاتا ہے اور جیمز جوئس یولیسس اور آرکس کے حوالوں سے اپنی ذات اور زمانے کا خاکہ تیار کرتے ہیں (سند باد) یعنی مستند عقیدے کی تلاش کا ہے، اپنے معینہ عقیدے کے استحکام اور احیا کا نہیں، اور اس تلاش

کی ضرورت کا احساس نئے انسان میں اس لئے پیدا ہوا کہ آسودگی کے مادی اور عقلی وسائل اسے جذباتی اور نفسیاتی سطح پر مطمئن نہیں کر سکے۔ زین غزلوں کی فکری تعبیر کرتے ہوئے اختر حسن نے لکھا تھا:

> ...... میری زین غزلوں کی فضا تین ملکوں کی جغلی یا بدی ادبی اور مذہبی روایت سے مکتسب ہے۔ میری اپنی دھرتی ان میں سب سے پہلے ہے۔ اس کے بعد چین اور جاپان آتے ہیں۔ ان تینوں فضاؤں میں ایک اور چوتھی فضا بھی شامل کرنا چاہیں تو پہلی اور دوسری جنگ عظیم کے بعد مغرب کی ادبی فضا بھی ان میں شامل کر لیجئے۔ اس چار دیواری کے ذریعے میری زین غزلوں کا مکمل نقشہ قاری کے ذہن میں پوری طرح اتر سکتا ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ ان چاروں ملکوں کے دکھ کی وحدت کو اپنی ذات کی وحدت میں منعکس دیکھ سکے اور ان کے دکھ کو اپنا دکھ کہے اور فاصلے کی دوری کو دل کی دوری نہ سمجھے۔ (85)

مطلب یہ ہوا کہ جغرافیائی یا مادّی یا مذہبی فاصلوں کے باوجود تجربے کی مماثلتوں نے باطنی وحدت کا ایک نیا احساس عام کیا ہے اور یہی وحدت مذاہب سے "ایک مذہب" کا تصور وابستہ کرتی ہے۔ یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ نئی شاعری سے پہلے حتیٰ کہ متقدمین تک کی شاعری میں جو مذہبی علامتیں یا مذہبی عقائد و حکایات کا جو پرتو ملتا ہے، کیا اس کی ایسی تعبیریں ممکن نہیں جو انہیں کسی ایک قوم یا قبیلے سے جدا مختلف العقیدہ افراد کے تجربات کا مرکز بنا دیں۔ ظاہر ہے کہ مذاہب کی آفاقی معنویت کے پیش نظر اس سوال کا جواب اثبات میں ہی دیا جائے گا۔ جنت اور جہنم، فرشتے اور شیطان یا بدھ، کرشن، عیسیٰ علی السلام اور محمد صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم یا مہابھارت اور کربلا سے وابستہ روایات، واقعات اور معتقدات کا فکری تناظر مختلف العقیدہ افراد کے لئے یکساں معنویت کا حامل ہو سکتا ہے۔ حالیؔ کے یہاں اسلامی تاریخ کے حوالے یا انیسؔ کے یہاں واقعات کربلا کے بیان سے ایک عام سماجی مفہوم بھی اخذ کیا جا سکتا ہے جس کا اطلاق نیکی اور بدی کے تصادم کے مسئلے سے دوچار کسی بھی قوم کے حالات و کوائف پر ممکن ہے۔ لیکن اس سلسلے میں اہم بات یہ ہے کہ پرانے شعرا کے یہاں عقیدے کے ثبات و دوام کا تصور مجروح نہیں ہوا تھا۔ ان کے سینے اللہ اور اس کے برگزیدہ صفات بندوں کے عشق کی حرارت سے معمور تھے، یا بقول انتظار حسین، "انیسؔ ... صحرائے کربلا میں کھڑے تھے مگر ان کے سینے کے اندر بہتی ہوئی نہر فرات خشک نہیں ہوئی تھی" (86) اقبالؔ نے بھی نعرۂ اللہ ہو، کی گونج اپنے رگ و پے میں ہمیشہ محسوس کی اور اپنے عہد کی بے مرو

سامانی کے پیش نظر اس گونج کا احساس دوسروں کو بھی دلانا چاہا۔ (نعرۂ اللہ ہو، میری رگ و پے میں ہے) یعنی ان کی تمام کوششیں ایک اجتماعی بحران کے حل کی کوششیں تھیں۔ یہ اپنے انفرادی وجود کی دہشت اور بحران کا اظہار نہیں تھا۔ اس لئے ان کی شاعری کا لب ولہجہ اور سمت و سفر بالعموم مخاطب کی موجودگی کا تاثر پیدا کرتا ہے اور ان کی شاعری کو پیغمبری جزو بناتا ہے، ایسی پیغمبری جو ایک معینہ دستور العمل یا کتاب حیات کے تمام اوراق اپنے ساتھ رکھتی ہے اور اسی لئے صبر سرشت ہے۔

نئی شاعری میں مذہبی استعارے، ملاتیں یا مفاہیم صرف تجربے کا انکشاف کرتے ہیں، اس کے حل کا نہیں۔ چنانچہ نیا شاعر اپنے لسانی اور فنی پیکر کا مواد ہر اس مقام سے یکجا کرتا ہے جہاں تک اس کے شعور وصلاحیت کی رسائی ہو سکے، اور اس سلسلے میں یہ خیال اسے کبھی پریشان نہیں کرتا کہ اپنی انفرادی دینی روایت کے باہر اگر اس نے دوسری روایات کی طرف قدم بڑھایا تو اس کے ذاتی عقیدے کی حرمت پر حرف آئے گا۔ اختر احسن نے جب پہلے پہل اپنی زین غزلیں شائع کیں اور ان کی پیروڈی کے طور پر ظفر اقبال نے ''عین غین غزلیں'' اور ایک گمنام شاعر (ایوب صابر) نے ''ین ین غزلیں'' کہیں (نصرت لاہور جولائی 1963ء) تو غالباً ناواقفیت کی بنا پر کسی نے ان غزلوں کے علائم کی معنویت کو نہ سمجھا اور نہ ہی زین بدھ مت سے وابستگی کے اس میلان پر نظر ڈالی جو بین الاقوامی سطح پر نئی حسیت یا ادبی جدیدیت کو متاثر کر رہا تھا۔ پھر ترقی پسند تحریک کی شریعت میں ماضی کے حوالے سے نئے مسائل کے بارے میں سوچنا بھی گناہ یا قدامت زدگی کے مترادف تھا۔ اس لئے یہ اشعار:

جیسا بھی ہو حال اللہ اللہ
جتنا بھی ہو مال مست رہنا
لو ہم نے بھی رنگ کو تیاگا
بدھ جی ہم نے بھی زرد پہنا
بھرتا نہیں پیٹ جس خلا کا
اعلیٰ ہے نام اس خدا کا

اوّل اوّل بہت تھے اپنے
آخر آخر ہو غیر بدھ جی
نروان کی آخری حدوں میں

پھیلائے ہوئے ہو پیر بدھ جی
بس تم ہو ہمارے ایک دشمن
اک تم سے رکھیں گے بیر بدھ جی

جب زندگی موت ہو سراسر
پھر موت کو کیسے کاٹیے گا
ہم شخصیت پرست ہوں ممکن نہیں ہے یہ
بدھ جی جو ہم سے پوچھئے اوتار بھی نہیں

ذرّے ذرّے میں بدھ چھپا ہے
ڈالوں پاتوں میں کچھ نہیں ہے
دکھ سکھ کی سیج پر رشی ہے
کلیوں کانٹوں میں کچھ نہیں ہے

شاید صرف تجربہ پسندی کے عدم توازن سے تعبیر کئے گئے اور ان حلقوں میں جو اُردو شعر و ادب کو مسلمانوں کی دینی روایت کا تابع دیکھنا چاہتے تھے، غیر اسلامی علائم کے استعمال کو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھا گیا۔ جیلانی کامران نے اس بات پر ناخوشی کا اظہار کیا کہ ''غیر اسلامی طرزِ اظہار'' فی الاصل طرزِ فکر کی غیر اسلامیت کا نتیجہ ہے اور ''جدید کا تصور بھی، اسلامی روایات کی نفی سے پیدا ہوتا ہے اور ہر وہ شے نئی ہے جس میں مسلمانوں کی تاریخی روایت سے علیحدگی دکھائی دے''(87) خود اختر احسن کے الفاظ میں اس اعتراض کا جواب یوں ہے کہ ''نئے شاعر کو زمان و مکاں کی ضخیم کتاب کے کسی ایک خاص صفحے سے کوئی شغف نہیں۔ اگر روایت کو ماننا ہے تو اس کے سب سلسلے مانیے، ورنہ سب کچھ جیسا ہے ویسا ہی دھرا رہنے دیجئے۔ اشیا کے درمیان انسان کے تعلق خاص کی اہمیت پر یقین رکھنے کے باوجود میں انسان کو اس کائنات میں کوئی خاص اہمیت نہیں دیتا۔''(88) ان الفاظ سے بظاہر یہ مفہوم نکلتا ہے کہ اختر احسن کی فکر کا بنیادی پتھر ذات کی نفی ہے، جو موجودات و مظاہر کے درمیان انسان کی بے بسی اور تنہائی کے احساس سے وابستہ ہے۔ کیونکہ آج سے زیادہ فرد کو کبھی یہ محسوس نہیں ہوا کہ فطرت کے ہر ریزہ و رنگ سے اس کا رشتہ ٹوٹا ہوا ہے۔ مگر اس احساس بیگانگی (Alienation) نے ایک طرف تشدد، جنسی بے راہ روی، منشیات کے

بے محابا استعمال کے لئے فضا تیار کی ہے تو دوسری طرف ایک نیم مذہبی میلان کو بھی فروغ دیا ہے۔ (نیم مذہبی اس لئے کہ یہ میلان جذباتی سطح پر مادّیت سے بے زاری اور مابعد الطبیعیات سے شیفتگی کے باوجود مذہب کے عملی اور شرعی تقاضوں سے روگرداں ہے۔) مسئلہ وہی ہے جو مذاہب نے انسان پر روشن کیا تھا، یعنی اپنی شناخت کو قائم رکھنا اور اپنے معنی کی تلاش۔ زین بدھ مت کے مطابق وہ لمحہ جو نورِ حق یا آگہی سے عبارت ہے کائنات میں انسان کی گم ہوتی ہوئی ذات کی بازیافت کا لمحہ ہے۔ چنانچہ اختر احسن نے اس سوال سے بے نیاز ہو کر کہ آگہی کا یہ لمحہ (Satori) ایک غیر اسلامی طرزِ احساس کا عطیہ ہے، اپنے تجربے کے اظہار کے لئے اسی کو وسیلہ بنایا۔ ان کی زین غزلوں کا مرکزی تصور ''میں'' کی تلاش اور اس کے تجربات ہیں۔ یہی ''میں''، ''اَتم'' انسان یعنی بدھ ہے اور بذاتہٖ سب سے بڑا دُکھ بھی اور سُکھ بھی۔ خدا بھی اس ''میں'' کے بہت سے دکھوں میں سے ایک دُکھ ہے۔ مشہود مظاہر اس ''میں'' کی صفات ہیں جن کے جنگل میں انسان اس ''میں'' کی تلاش کے پیچھے مارا مارا پھرتا ہے۔ لیکن جب وہ اپنی تلاش میں کامیاب ہوتا ہے تو اس پر یہ بھید کھلتے ہیں کہ ''میں'' فی الحقیقت صرف خلا ہے۔ چنانچہ اختر احسن ہی کے الفاظ میں:

> جب تک انسان میں کچھ ''ہے'' وہ نامکمل ہے۔ بھگتی کے اس نئے طریقے کے ذریعے ہر چیز کی اخلاقی نفی خلا کو مضبوط کرتی جاتی ہے۔ حتیٰ کہ آخر میں اس خلا کی بھی نفی وہ حالت نفس ہے جس سے آخری سچی بھگتی پیدا ہوتی ہے اور انسان کی انا کو امت استقلال میسر آتا ہے۔ (89)

اور اسی لئے آخر آخر میں، بدھ جی یعنی اُتم انسان یا خالص ''میں'' کی دریافت کے بعد، ''میں'' کی نفی یا اس حقیقت کا ادراک بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ ''معنی'' ایک قسم کی لایعنیت ہے۔ اس طرح اپنی ذات کی مکمل لاشیئت کا احساس فرد کو دُکھ اور سُکھ کے ہر تجربے سے لاتعلق کر دیتا ہے اور وہ سوچتا ہے کہ اگر تمام مظاہر بے معنی ہیں تو اپنی ذات بھی بے معنی ہے۔ ایسی صورت میں دکھ اور سکھ کی تفریق بھی ختم ہو جاتی ہے اور یہ ضرورت نہیں رہ جاتی کہ فرد زندگی اور موت کی سرحدوں کے درمیان لایعنی اشیا کے ہجوم میں ان سے کوئی رشتہ قائم کرنے کی سعی کرے۔ سوزوکی نے زین طریقِ حیات Living by Zen) میں زندگی کا تصور ان الفاظ میں پیش کیا تھا کہ

> میں ''میں'' ہوں، اس لئے میں ''میں''

نہیں ہوں۔ میں ''میں'' نہیں ہوں، اس
لئے میں ''میں'' ہوں۔
علم جہل ہے اور جہل علم ہے۔
واحد کثیر ہے اور کثیر واحد (90)

اس سلسلے میں سوزوکی نے یہ معنی خیز جملہ بھی لکھا تھا کہ ''بدھ اُنچاس برسوں تک تبلیغ کرتا رہا مگر اس کی چوڑی زبان کو ایک بار بھی جنبش نہیں ہوئی۔'' ہے میں نہیں، یا حرکت میں سکون یا شور میں سناٹے، کی یہ دریافت معاشرے میں جذباتی لاتعلقی کی اذیت سے دوچار اجنبی فرد کے احساسِ بیگانگی کو زائل کرنے کی ایک فلسفیانہ کوشش ہے۔ اختر احسن کا خیال ہے کہ اس طرح مکمل فنا کا احساس ایک مثبت قدر بن جاتا ہے۔
خلیل الرحمٰن اعظمی کی نظم ''میں گوتم نہیں ہوں'' کے یہ مصرعے:

میں ایسے صحرا میں اب پھر رہا ہوں
جہاں میں ہی میں ہوں
جہاں میرا سایہ ہے
سائے کا سایہ ہے
اور دور تک
بس خلا ہی خلا ہے

کم و بیش اسی حسّی تجربے کے غماز ہیں جن سے بظاہر نفی ذات کا تاثر ابھرتا ہے۔ مگر اس لحاظ سے یہ تاثر مثبت بن جاتا ہے کہ اس کے ذریعہ وجود کی تمام ذہنیتیں ختم ہو جاتی ہیں اور وسیع و بسیط خلا میں خلا (میں) کی موجودگی بیرونی خلا (معاشرے) کی اہمیت کا احساس نہیں ہونے دیتی۔ کامیو نے ''باغی'' کے ابتدائیہ میں جرائم کو دو حصوں میں تقسیم کیا تھا۔ ایک وہ جو جذبے سے پیدا ہوتے ہیں اور دوسرے وہ جن کا مخزن منطق اور دلیل ہے۔ زین طرز فکر ان دونوں کی گرفت سے نجات دلاتا ہے کیونکہ منطق اور دلیل کی اطاعت انسان کو گوتم بدھ کے الفاظ میں ''اُس گلہ بان کی حیثیت دے دے گی جو دوسروں کے مویشی چرا رہا ہو'' یعنی وہ اپنی ذات سے الگ ہو جائے گا۔ اور جذبات کی محکومی کا مطلب یہ ہوگا کہ انسان دکھ اور سکھ کے تانے بانے میں خود کو ہمیشہ الجھا ہوا محسوس کرے، اور وہ جوان جذبات کا مرکز ہو اس سے

تعلق کا بار ہمیشہ اٹھائے پھرے۔ لیکن شعور اور جذبے سے رہائی کا وہ موڑ، جہاں نہ ذات کا احساس باقی رہ جائے نہ غیر ذات کا، روشنی و آگہی کا بلند ترین مقام (Satori) ہے۔

نئی شاعری میں زین طرز فکر کی مثالیں بہت کمیاب ہیں لیکن نئی مذہبیت کا خاکہ اس پہلو پر توجہ دیئے بغیر ادھورا رہ جائے گا اور جیسا کہ شروع ہی میں عرض کیا جا چکا ہے، جدیدیت چونکہ کوئی معین نظام فکر نہیں ہے اس لئے اس کے حدود میں بیک وقت ایسے عناصر شامل نظر آتے ہیں جنہیں کسی ایک اصطلاح میں سمیٹنا مشکل ہے۔ البتہ ان کے ربط کی بنیاد وہ مسائل فراہم کرتے ہیں جن سے ہر نیا شاعر خود کو دوچار پاتا ہے یا جنہیں معاشرتی کُل کے ایک ناگزیر جزو کی شکل میں دیکھنا زندگی اور ذات کی کلیت کے اثبات کی خاطر ضروری خیال کرتا ہے۔ معاملہ طرز احساس کا ہو یا اظہار کا، ذاتی تجربے سے وفاداری، ذاتی رضا مندی اور اس تجربے سے ہم آہنگ اسلوب کے انتخاب میں اپنی تخلیقی آزادی کو بروئے کار لانا اس کے نزدیک نئی حسیت اور شعریات کا پہلا اصول ہے۔ زین طرز احساس اور صیغہ اظہار کا سرا بھی اسی اصول سے جڑا ہوا ہے۔

1947ء میں تقسیم اور فسادات کے ساتھ جو موجِ خوں ہمارے سروں سے گزری تھی، اس نے پاکستان کے شعرا کو ایک ایسے مسئلے سے دوچار کیا جس کی نوعیت ان کے ہندوستانی معاصرین سے جداگانہ تھی۔ وہ ادیب جو پاکستان سے ہجرت کر کے ہندوستان آئے، انہیں تہذیبی بحران کے اس تجربے سے دوچار نہیں ہونا پڑا جس کا شکار ہندوستان سے پاکستان جانے والے یا وہاں پہلے سے رہنے والے ادیب ہوئے۔ پاکستان کی غزلیہ شاعری میں میرؔ کی بازیافت (یا ناصرؔ کاظمی کے الفاظ میں میرؔ کے شب چراغ سے روشنی پانے) کا سلسلہ اسی سانحے کے بعد شروع ہوا۔ دِلّی کی بربادی کے بعد پورب کے ساکنوں کے درمیان میرؔ نے جلاوطنی کے احساس کی جو اذیت محسوس کی تھی، اس کا عکس پاکستان کے بعض شعرا کے یہاں نظر آتا ہے۔ ناصرؔ کاظمی کے دو شعر ہیں:

آج غربت میں بہت یاد آیا
اے وطن تیرا صنم خانۂ گل
چلے تو ہیں جرسِ گل کا آسرا لے کر
نہ جانے اب کہاں نکلے گا صبح کا تارا

تہذیب کے بحران کا مسئلہ، ثقافتی جڑوں کی تلاش، روایت کی تجدید و تشکیلِ نو...... غرضے کہ یہ تمام سوالات، جس شد و مد کے ساتھ پاکستان کے شاعروں اور ادیبوں نے اٹھائے اس کی مثال ہندوستان

میں نہیں ملتی۔ یہ بھی تاریخ کی ستم ظریفی تھی کہ تقسیم کے بعد آریائی تہذیب کے قدیم ترین مراکز ہڑپا اور موہن جودارو پاکستان کے حصے میں آئے اور پاکستان جس کی سیاست کا اصل الاصول مذہبی علیحدگی پسندی تھا، سیاسی سطح پر اس حقیقت کو قبول نہیں کر سکا کہ تہذیب اور مذہب ہم معنی الفاظ نہیں ہیں۔ لرکانہ اور منٹ گمری کے یہ کھنڈر عقیدے کا نشان نہیں بلکہ تہذیبی سفر کے نقوش ہیں اور برصغیر ہند و پاک (یا پاکستانی دوستوں کے الفاظ میں ''پاک و ہند'') نے جو تہذیبی روایت مرتب کی اس کا آغاز انہی سے ہوتا ہے۔ نوائن بی کا خیال تھا کہ ہندوستان کی روح کو سمجھنے کے لئے ریل گاڑی میں ہندوستان کے دیہی علاقوں کا سفر ناگزیر ہے۔ وزیر آغا نے ناصر شہزاد کے مجموعے (چاندنی کی پتیاں) کا تعارف یوں کرایا کہ نوائن بی اگر ان اوراق سے گزر جاتا تو وہ روح پوری طرح اس کے سامنے آ جاتی۔ یہاں اس سوال سے بحث نہیں کہ ناصر شہزاد یا ان کی طرح ہندی الفاظ، ہندی محاوروں، ہندی اصطلاحات اور ہندو دیو مالا کے حوالوں سے اپنی انجمنِ سخن آراستہ کرنے والے شعرا کی فنی بساط کیا ہے؟ عرض صرف یہ کرنا ہے کہ 1947ء کے بعد پاکستانی شاعروں اور ادیبوں کے ایک حلقے میں جذباتی اضمحلال کے ساتھ ساتھ فکری علیحدگی پسندی کی ایک لہر بھی ابھری، جس کا حقیقی سبب پرانے ثقافتی اثاثے سے محرومی کی کوفت تھی۔ (91) محرومی کے اس احساس سے پیچھا چھڑانے کے لئے پاکستانی ادیبوں کے ایک حلقے سے اسلامی ادب کی آواز بلند ہوئی (فراق، محمد حسن عسکری۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی وغیرہ کے سوال و جواب پر مشتمل یہ بحث نقوش لاہور 1953ء کے شماروں میں دیکھی جا سکتی ہے)۔ مگر جیسا کہ فراق نے اسلامی ادب پر اپنے مضمون کے سلسلے میں چند اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے لکھا تھا: ''ادب میں سیاست، اقتصادیات، سائنس اور دیگر علوم کا نچوڑ آ سکتا ہے (اور) زندگی میں محض حال و قال نہیں بلکہ حیرت پیدا کر دینے والے ادب میں تمام علوم اور شاندار عملی نظریوں کا نچوڑ آنا ضروری ہے۔ لیکن یہ علوم اور نظریے اسلامی نہیں ہو سکتے۔''(92) اس حقیقت کے باوجود نئے شعرا کے یہاں ہندوستانی فلسفہ اور دیو مالا یا ''غیر اسلامی'' عقائد کے اثرات کا احتساب ہوتا رہا اور جیلانی کامران نے پاکستان کے نئے شعرا کی اس روش کو غلط ٹھہرایا کہ ان کی بستی:

> ایک ایسی بستی ہے جہاں سے شہروں کی وہ لمبی قطار دکھائی نہیں دیتی جو اشبیلیہ، قاہرہ، دمشق، بغداد، شیراز، دہلی، حیدر آباد، لاہور، سری نگر، پشاور اور ملتان تک پھیلی ہوئی ہے۔ نئے لکھنے والوں کے منظر نامے پر اقبال نظر نہیں آتا۔ آنکھ میرا جی ہی کو دیکھتی ہے۔ تقسیم ملک کا زمانہ نظر آتا ہے مگر تحریک خلافت، جنگِ بلقان اور مسدسِ حالی کا زمانہ دکھائی نہیں دیتا۔ نئے لکھنے والے شخصی یاد

داشت کا ذکر کرتے ہیں۔ تاریخی اور عمرانی یادداشت سے ان کا تعلق ٹوٹا ہوا نظر آتا ہے۔"(93)

یعنی نئے شعرا کی مذہبی فکر کو جیلانی کامران اسلامی تاریخ سے مربوط کر کے پاکستان کی سیاست سے ہم آہنگ دیکھنے کے متمنی تھے۔ وہ شاعری سے اس رول کا مطالبہ کر رہے تھے کہ جس کی خاطر بعض رہنماؤں نے مذہب کو سیاست کا آلہ کار بنانے کی کوشش کی تھی۔ ناصر کاظمی نے بھی اس فرض کا احساس عام کرنا چاہا کہ ادیب کو "اس خون اور مٹی کا احساس ہونا چاہئے جس سے اس کی ذہنیت کا خمیر اٹھا ہے۔ اس کا کوئی دین و مذہب ہونا چاہئے۔"(94) ظاہر ہے کہ دین و مذہب سے ان کی مراد صرف اسلام تھا اور خون اور مٹی کے احساس کا مطلب اسلامی طرزِ احساس اور روایات کا پاس۔ انتظار حسین کو بھی یہی شکایت ہوئی کہ "ادبی روایت سے بغاوت کا مطلب اپنی زمین، اپنے خون اور اپنے اجتماعی عقیدے سے بیگانگی سمجھا گیا۔"(95) (گرچہ انہی کے ان الفاظ سے اس شکایت کی تردید بھی ہوتی ہے کہ "مجھ ایسا ناخلف آریائی بات سے بات کربلا کی بات کرتا ہے۔" اور "اس زمانے کے لکھنے والے کا مسئلہ اس اجتماعی ذات کو اس کے تمام رشتوں سمیت دریافت کرنے اور شعور میں لانے کا ہے۔") نئی شاعری میں ہندوستانی اور یونانی دیومالا سے دلچسپی کا ذکر کرتے ہوئے جیلانی کامران نے ان امور کی طرف بھی توجہ دلائی کہ:

1۔ اسلامی فکری مزاج تجسیمی طرزِ فکر کا مخالف ہے۔
2۔ اسلام نے لات و منات، عزیٰ اور نائلہ کو اپنے فکری غلبے کے ساتھ ہمیشہ کے لئے ختم کر دیا تھا۔
3۔ مسلمانوں نے جس یونانی فلسفے کو اپنی میراث میں شامل کیا، اس میں مائتھالوجی کی جگہ منطق نے لے لی تھی۔
4۔ اگر مائتھالوجی کہیں دکھائی دیتی ہے تو علم نجوم میں دکھائی دیتی ہے اور علم نجوم کو بھی مسلمانوں نے ہمیشہ کفر سمجھا کیونکہ غیب کا علم رکھنے والا صرف خدا ہے۔
5۔ ہندوستان میں مسلمان فاتح تھے اس لئے اسلام کا ہندی دیومالا سے متاثر ہونا بے معنی ہے۔
6۔ اللہ کی حاکمیت غیر محدود ہے اور بے مثل۔ دیوی دیوتا کائنات سے پیدا ہوتے ہیں لہٰذا ان کی طاقت محدود ہے۔

7۔ یہ کہا جاتا ہے کہ بیشتر ہندو ہی مسلمان ہوئے اس لئے دیو مالا کا شعور بھی ان میں برقرار رہا۔ لیکن ''تبدیلیِ مذہب انقطاعِ روایت ہے۔''

8۔ اسلام نے تجسیمی مائتھالوجی کے بجائے تصوراتی مائتھالوجی کو تخلیق کیا ہے۔

9۔ گھنشیام، جوپیٹر اور کالی کی طرف جانا عمداً انحراف کے سوا اور کوئی مفہوم نہیں رکھتا۔ (96)

وغیرہ وغیرہ...... ان خیالات کی جذباتی قدر کا احترام کرنا چاہئے۔ لیکن ان کی بنیادیں ظاہر ہے کہ بہت کمزور ہیں، اور یہ ساری خرابی اس لئے پیدا ہوئی ہے کہ ایک تو تہذیبی روایت اور مذہبی روایت کو ایک دوسرے کے عین مترادف سمجھ لیا گیا ہے، اور دوسرے یہ کہ شعری طریق کار اور تخلیقی اظہار و عمل کے تقاضوں کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ تمثال طرازی بھی ایک نوع کی تجسیمی فکر ہے جس کی مثالیں کلامِ پاک سے لے کر صوفیا کے ملفوظات اور راسخ العقیدہ مسلمان ادیبوں کی تحریروں تک، بکثرت بکھری ہوئی ہیں۔ اس کے علاوہ دنیا کے تمام بڑے مذاہب میں کسی ایک کے بارے میں بھی یہ خوش گمانی کہ اس کی بنیادیں سرتاسر منطق پر قائم ہیں، فی الحقیقت مذہب کی روح اور مذہبی تجربے کی بیکرانی سے انکار اور بے خبری ہے۔ جہاں تک تصوراتی مائتھالوجی کا تعلق ہے، اس سلسلے میں بھی طوفانِ نوح، آتشِ نمرود، عصائے موسیٰ، اصحابِ فیل، جنت و دوزخ، فرشتے اور شیطان وغیرہ کو صرف تصور ماننا اور یونانی یا ہندوستانی دیو مالا کے واقعات اور کرداروں کو یک سطحی حقیقت تک محدود سمجھنا، مماثل صداقتوں کے تجزیے میں نظر کے متضاد زاویے اختیار کرنے یا دوہرے معیاروں سے کام لینے کی جانب دارانہ کاوش ہے۔

نئی شاعری میں ہندوستانی یا یونانی دیو مالا کی علامتوں یا ہندوستانی فکر و فلسفہ کی وساطت سے مذہبی تجربوں اور رویوں کا اظہار، لازمی طور پر کسی ایک عقیدے کی نفی اور دوسرے کا اثبات نہیں ہے۔ اقبال کی شاعری میں ہندو اوتاروں، سنتوں اور خاکِ وطن کے ذرے ذرے میں چھپے ہوئے دیوتا کے ذکر اور ''خدایا فرشتوں سے تمسخر'' کی نوعیت سے عدم واقفیت کی تقریباً اسی لہر نے سید دیدار علی شاہ کو اقبال پر کفر کا فتویٰ عائد کرنے کی ترغیب دی تھی۔ جیلانی کامران نے بھی اس رمز کو نظر انداز کر دیا کہ تخلیقی تجربے کے حدود حتماً مذہبی عقیدے کے پابند نہیں ہوتے، اور ادب میں ہر تجربہ، وہ مذہبی ہو یا غیر مذہبی، اگر تخلیقی تجربہ نہیں بن سکتا تو شاعری کی تخلیق محال ہوگی۔ نجوم کی اصطلاحیں متقدمین کے یہاں (خصوصاً قصائد میں) اللہ کے عالم الغیب ہونے پر ایمان سے دوری کی شہادت نہیں ہیں۔ عمیق حنفی نے 'سند باد' بھی لکھی، 'سیارگاں' بھی اور 'صلصلۃ الجرس' بھی۔ یہ فکر کا تضاد نہیں بلکہ تخلیقی فکر کے اظہار اور شاعر کے

احساس و تخیل کی بنتی بگڑتی اور بدلتی ہوئی لہروں کی مختلف صورتیں ہیں۔ نئی شاعری میں مذہبی فکر کی احاطہ بندی کا مقصد یہ نہیں کہ شاعر اپنے موروثی یا ذاتی عقائد کو مشتہر اور شعر کے سانچوں میں محفوظ و محصور کر دے یا مختلف العقیدہ معاشرے میں اپنی مذہبی شناخت کا نشان سب پر عیاں کر دے۔ اس لئے مذہبی فکر سے مربوط شاعری بھی صرف مذہبی شاعری نہیں ہے نہ ہی شعر میں مذہبی طرز احساس کا انکشاف ان طریقوں سے ہوا ہے جس طرح نثر میں ہوتا ہے۔ عادل منصوری نے ''قلم اٹھا لئے گئے'' کے ساتھ ساتھ ''حشر کی صبح درخشاں ہو مقام محمود'' میں بیعت کے لئے دست ذکریا کی موجودگی کا بھی ذکر کیا اور تبوک کی صداؤں پر بھی کان لگائے۔ (تبوک آواز دے رہا ہے) یا یہ مثالیں:

یہ وہ راہیں ہیں جہاں اندھی تمازت کا وبال
بادپائی کے لئے حیلہ نایاب میں ہے
یہ وہ راہیں ہیں جہاں گر کے نہ اٹھنا ہی رہا عین حیات
یہ وہ راہیں ہیں کہ ہر خم میں کہانی ہے
تو ہر ذرے میں بات
یہ وہ راہیں ہیں جو منزل نہیں
منزل سے مگر کم بھی نہیں
یہ وہ راہیں ہیں جو سرتا بہ حرم جاتی ہیں
اور ان میں دم رم بھی نہیں
یہ وہ راہیں ہیں جو کعبے سے پلٹ آتی ہیں
یثرب کو نکل جاتی ہیں
اور ان میں کوئی پیچ، کوئی خم بھی نہیں

(مختار صدیقی: کوئی ایسی طرز طواف)

سیل زماں پہ کشتی مکاں ہے ظاہر بہاؤ باطن جمود
کھینچے خرد کی جھنجلاہٹوں نے دشت عدم میں پائے وجود
مشکل ہے نیک و بد کی تمیز گڈ مڈ ہوئے ہیں ایسے حدود

نیلے سمندری پانیوں پہ چھایا ہو جیسے چرخ کبود
آب رواں پہ مثل حباب تہذیب نو کی نام ونمود
تہذیب نو ہے ایسا چراغ جس کو ملا ہے فانوس دود
چھوتا ہے علم مریخ و ماہ لیکن ہے دور اصل شہود
ایماں نہ ہو تو مشق حساب تحقیق عالم ہست و بود
مدّت کے بعد مدّت کے بعد پیشانیوں میں تڑپے سجود
ہوتے گئے تھے ہم تم سے دور اور کتنی دور تم پر درود
ٹوٹے ہوئے ہیں سارے قیود لب پر تمہارا آیا ہے نام
خیر الانام تم پر درود تم پر صلوٰۃ تم پر سلام

(عمیق حنفی: صلصلۃ الجرس)

جن کے اسلامی انسلاکات بہت روشن ہیں اور رسول اللہ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم سے والہانہ عقیدت کا اظہار بہت واضح، یہ مثالیں نہ مذہبی علیحدگی پسندی کی مظہر ہیں، نہ ان سے مختار صدیقی کے فقدانِ عقیدہ (قریہ ویران، اب دل و دیدہ بیاباں) یا عمیق حنفی کے دیو مالائی طرز احساس کی نفی ہوتی ہے۔ نئی شاعری میں مذہبی فکر کی نوعیت کے سلسلے میں یہ وضاحت پہلے ہی کر دی گئی تھی کہ نئی مذہبیت تشکیک کے اجتماعی میلان اور وجود کی ذاتی دہشت واحساسِ جرم کے بطن سے نمودار ہوئی ہے، اور یہ شاعری ان معنوں میں مذہبی شاعری نہیں ہے جن کا اطلاق انیسؔ کے مرثیوں یا تلسیؔ داس کی 'رامائن' یا نانکؔ کے جپ جی پر ہوتا ہے۔ یہ نئی حسیّت کے سفر کی صرف ایک سمت ہے۔ اس کی کلیت کا مکمل شعری اظہار نہیں ہے۔ یہ نئے شاعر کے ذاتی تجربوں اور حسّی و جذباتی واردات کے مختلف لمحوں اور منزلوں کا نشان ہے۔ یہ معاصر عہد کی ذہنی اور نفسیاتی الجھنوں کے ایک بُعد کی ترجمانی ہے۔ یہ مادّہ پرست معاشرے کے روحانی افلاس اور فکری عدم توازن کے خلاف رنج اور غصے کی ایک لہر ہے اور فرد کی بے چارگی و بے بصری کے ادراک کی ایک صورت۔ اس طرح نئی مذہبیت کا سرا انائے واحد اور انائے بسیط دونوں کے مسائل سے جڑا ہوا ہے اور نئے انسان کے ذاتی تجربے اور عصری ماحول کے ساتھ انسان کی ازلی اور ابدی الجھنوں اور پیچیدگیوں سے بھی مربوط ہے۔

حالیؔ اور آزادؔ سے ترقی پسند شعرا تک اُردو کی شعری روایت یا تو ''جدید'' کے تاریخی تصور کی تابع رہی، یا سماجی تصور کی۔ تاریخ اور سماج دونوں کا فرد سے تقاضہ یہ رہا کہ وہ اجتماعی مقاصد کے حصول

میں اپنے وقت اور ماحول کے عمل اور جدوجہد کا ساتھ دے۔ یہ مقاصد ایک مخصوص اخلاقیات کے پابند رہے۔ چنانچہ حالی اور آزاد کی جدید شاعری اور ترقی پسند شاعری، دونوں کا مطمح نظر یہ رہا کہ انسان ایک تعمیمی استعارہ بن جائے اور اپنی انفرادیت کو ان اخلاقی، معاشرتی، سیاسی اور اقتصادی قدروں میں مدغم کر دے جن پر ایک بہتر سماج کی تشکیل و تعمیر کا انحصار تھا۔ مختصراً یہ مطالبات وجود پر جوہر کے تفوق اور تسلط کے قیام سے عبارت تھے، چنانچہ ان سے وابستہ افکار و اقدار کا تحرک غیر ذات سے ذات کی سمت میں ہوتا رہا۔ ان مقاصد کی رفعت و برگزیدگی مسلم ہے، تاہم اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ یہ اجتماعی فلاح کی خاطر انفرادی آزادی کے خاتمے کی ایک سوچی سمجھی کوشش تھی۔ اس کوشش نے فرد سے قطع نظر، اس کے تخلیقی اور جمالیاتی اظہار کو بھی ایک آلۂ کار بنا دیا۔ یہی وجہ ہے کہ حالی اور آزاد کی اصلاحی نظمیں اور غزلیں یا ترقی پسند شعرا کی وہ منظومات جو اشتراکی حقیقت نگاری کے معیاروں اور حدوں سے تجاوز نہیں کرتیں، ان میں فرد سماجی قوتوں کا مطیع ہے، جو سماج کے بے چہرہ ہجوم میں گم، اور اس کا صیغۂ اظہار ان شرائط سے مشروط ہے جو سماجی مقاصد و ضروریات نے اس پر عائد کی تھیں۔'' جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' کے پہلے اور چوتھے باب کے مباحث میں ان مسائل کے ہر پہلو کا جائزہ بالتفصیل لیا جا چکا ہے۔ یہاں صرف اس بات کا اعادہ مقصود ہے کہ حالی یا آزاد یا ترقی پسند شعرا بھی نے اپنی شاعری کو بیرونی ہدایات کا پابند بنانے کی کوشش کی اور ہر چند ان ہدایات کو انہوں نے (حتی الوسع) ذاتی رضامندی کے ساتھ قبول کیا اور اس طرح انہیں اپنی ذات کے تقاضوں میں شامل بھی کر لیا، لیکن اس قبولیت کی بنیاد ان کی ذات کے بعض ناگزیر عناصر کی نفی پر قائم تھی۔ اسی لئے انہوں نے جن نئے خیالات کی ترجمانی کی، ان کا پہلا رشتہ ان کی سماجی ضرورتوں سے تھا اور ان ضرورتوں کی کامرانی کا دارومدار اس بات پر تھا کہ وہ اپنے عہد کی پیچیدہ صورت حال، باہم متصادم میلانات اور اپنے وجود کی باطنی آویزش و پیکار کو نظر انداز کر کے ان ضرورتوں کی افادیت پر ایمان لائیں۔ اس طرح ان کا شعور، افادہ و مقصد اور منصوبہ بندی کے سماجی تصورات سے مغلوب ہو کر اپنی انفرادیت کھو بیٹھا اور وہ دوسروں کے حوالے سے سوچنے کے عادی ہو گئے، بیسویں صدی کے مخصوص سیاسی اور تہذیبی حالات نے منظم مذہب، منظم معاشرے، منظم نظریے اور منظم اقدار و اسالیب زیست، ان سب کو فرد کی نگاہ میں مشکوک بنا دیا۔ یہاں سماجی قوتوں پر آنکھ بند کر کے ایمان لانے والوں کا ذکر نہیں، لیکن وہ لوگ جو اجتماعی زندگی کے جبر کے باوجود اپنی بصیرت اور اپنے شعور کی وساطت سے حقائق کو سمجھنے اور دیکھنے کی استطاعت رکھتے تھے، یہ محسوس کرنے لگے کہ معاصر عہد نے انفرادیت کے تحفظ اور بقا کی راہیں ہر اعتبار سے مسدود کر دی ہیں۔ اشتراکی معاشروں میں فرد غائب ہوتا

جا رہا ہے۔ سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی فرد کو ختم کرنے کے درپے ہے اور عصری تمدن میں معاشرتی اقتدار، ترغیبات اور اشتہارات کی یورش میں فرد کے لئے ذاتی سطح پر سوچنا یا عمل کرنا دشوار ہے۔ اخلاقی انسان، سماجی انسان، سیاسی انسان، مذہبی انسان، علامتیں ہیں یا ٹھوس حقیقتوں کی تجریدی شکلیں۔ فرد ایک بڑی اور با اثر سماجی مشین کا پرزہ ہے۔ اس کی جذباتی، نفسیاتی اور ذہنی الجھنوں کے جو حل سماجی زندگی فراہم کرتی ہے، وہ ان الجھنوں کو دور نہیں کر پاتے کیونکہ ہر فرد اپنی جگہ پر ایک منفرد عضوی، نفسیاتی اور جذباتی وحدت ہے، کوئی شے نہیں جسے معروضی طریقے سے ایک ہی آزمودہ نسخے کے مطابق مطمئن اور درست کیا جا سکے۔ وہ ہر تجربے کو اپنے وجود کے حوالے سے جھیلتا ہے اور ہر تجربے کی نوعیت اس کے لئے ذاتی ہوتی ہے، اس امتیاز کے بغیر کہ وہ تجربہ اجتماعی بھی ہے یا صرف ذاتی۔ اسی لئے بیشتر وجودی مفکروں کے یہاں سائنس کی جانب سے اندیشوں کا شدید احساس ملتا ہے کیونکہ سائنس ایک وقت میں سب کے لئے کم و بیش یکساں حیثیت رکھتی ہے۔ سائنس کے مقابلے میں مذہب سے وابستگی پر بعض وجودی مفکروں نے اسی لئے زور دیا ہے کہ مذہب سے فرد کا رشتہ انفرادی بھی ہو سکتا ہے۔ نئی شاعری میں مذہبیت کے میلان کو وجودیت اور جدیدیت کے درمیان اس اعتبار سے ایک مشترک قدر کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ وضاحت کے لئے چند مثالیں دیکھئے:۔

خود اپنا تماشہ ہوں
بے جرم و خطا میرم تو ناز بتاں کردی
افسانہء حاضر کی تقدیر خطا میری
اس لوح و قلم کی کیا قسمت ہے سزا میری
اے پردۂ در پردہ ظاہر ہے فنا میری
کس کس کو بتاؤں میں
تو بندۂ غربت را در خاک نہاں کردی

(جیلانی کامرآن: دعا)

بلندیوں کی طرف بلاتا ہے آج کوئی
یہ دھوپ سائے کے ساتھ ہو گی

ہوا میں ہنستا نشان دیکھو
یہ اڑتے پرچم کی شان دیکھو
ابھی ابھی قافلہ گیا ہے
تبوک آواز دے رہا ہے
میں اپنے گھوڑے کی باگ موڑوں
میں اپنے گھر کی طرف نہ جاؤں

(عادل منصوری: ایک نظم)

اپنا ہی دشنۂ حلقوم ہوں میں
زندگی ہے مرے خالق کی تمنا کا شہود
کہیں وہ نورِ شجر ہے کہیں نارِ نمرود
کہیں فاراںؔ پہ معراج کی خلوت کا وجود

(یوسفؔ ظفر: ہفت خواں)

یہ فکر ذاتی ہے اور کرکے گارؔ کے لفظوں میں وجود سے فرد کے دائمی تعلق کا اثبات۔ ان مثالوں میں فرد مسائل سے ذاتی تعلق کے تناظر میں سوچتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ نطشہؔ کے نزدیک ذاتی تناظر اور اجتماعی یا غیر شخصی تناظر کا فرق فرد اور اس کے ماحول کے باہمی روابط کی تعیین میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ ذاتی تناظر کے بغیر فرد اپنی احتیاج اور مقدر کو سمجھنے میں ہمیشہ ناکام رہے گا اور اس کی فکر ایک اجتماعی مسئلے کی ترجمانِ محض بن کر رہ جائے گی۔ ان اقتباسات میں اُس امید کی بازگشت بھی واضح ہے جسے مارسلؔ نے فنا کی گہرائیوں سے فرد کو نکالنے کا ذریعہ قرار دیا تھا۔

ہندوستان میں جدید دور کے آغاز سے ترقی پسند تحریک کی ابتدا اور عروج تک، اقبالؔ کے استثنا کے ساتھ، کم و بیش اُن تمام شعرا نے جو زندگی کے بدلتے ہوئے زاویوں اور مسائل کے تناظر میں انسانی تجربوں کی نوعیت و حقیقت تک رسائی کے لئے کوشاں تھے، فرد کے قومی، سیاسی، تہذیبی، اقتصادی اور سماجی ماحول سے وابستہ سوالات کا جائزہ لینے پر اکتفا کیا۔ اقبالؔ نے خودی اور عرفان ذات کے مسئلے کو ''موضوع'' بنایا بھی تو ایک مثالی انسان کے تصور کی ترویج کے لئے، چنانچہ فرد کی حقیقتِ حال سے زیادہ اُن کی توجہ اس کے امکانات اور مخفی قوتوں پر مرکوز رہی۔ نطشہؔ سے مرلیو پونتیؔ، سارترؔ اور کامیوؔ تک وجودی

فکر کے سفر کا جو تجزیہ ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' میں پیش کیا جا چکا ہے، اس کی روشنی میں وجودیت کے مختلف اصول و افکار سامنے آتے ہیں۔ لیکن اختلافات کے باوجود تمام وجودی مفکر ایک نقطے پر متحد دکھائی دیتے ہیں، یعنی عین یا جوہر پر وجود کی برتری نیز انفرادی آزادی کا تحفظ۔ دوسرے الفاظ میں، وجودیت کے تمام میلانات کی اساس انسانی وجود کی صورت حال پر قائم ہے اور یہی بات اسے معاصر عہد کے اہم ترین فلسفیانہ تصور کی حیثیت دیتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور اہم پہلو، جس کی جانب اس سے پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے، یہ ہے کہ وجودیت کے مفسروں میں بیشتر خود ادیب تھے یا یہ کہ ان کی فکر کا آہنگ اور مزاج ادب کی نفسیات سے مماثلت کے کئی پہلو رکھتا تھا۔ وجودیت کی طرح جدیدیت بھی انسانی صورت حال کو اپنا مرکز نظر بناتی ہے، اس امتیاز سے لاتعلق ہو کر کہ حال کی حقیقت میں کون سا عنصر ماضی سے منسلک ہے اور کس کی تردید و تنسیخ مستقبل کی تعمیر کے لئے ضروری ہوگی۔ حال تغیر پا ہے چنانچہ غیر معین اور ماضی کا وہ حصہ جو حال میں آمیز ہو چکا ہے، اس کا تعین ابھی ممکن بھی نہیں۔ اسی لئے نیا ذہن ادراک کا جو پیرایہ تیار کرتا ہے اس میں بیک وقت ایسے عناصر کا عمل دخل نظر آتا ہے جو بظاہر ایک دوسرے سے متصادم ہیں۔ صورت حال کی یہی پیچیدگی انسانی وجود کی پیچیدگی کا پتہ دیتی ہے۔ نیا شاعر فرد کو اس کی بشریت کے تمام حدود کے ساتھ قبول کرتا ہے، اور اشیا و مظاہر سے اس کے رشتوں کی تفہیم میں فرد کو محض ایک تجرید یا علامت کی شکل میں نہیں دیکھتا۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں فرد کی شخصیت کا اظہار کسی تصور کا نہیں بلکہ فرد کے شدید جذباتی اور نفسیاتی ردعمل کا اظہار ہے، جس کے اسباب اجتماعی اور آفاقی بھی ہیں اور ذاتی بھی۔ نیا شاعر جب جدید شہروں کی بیابانی کا ذکر کرتا ہے تو اپنے آفاقی ادراک کو شعر کی زبان دیتا ہے اور جب بے نام الجھنوں، اندیشوں، خواہشوں اور نارسائیوں کا اظہار کرتا ہے تو دراصل اپنے ننھے ننھے دکھوں اور واردات کے تناظر میں، اپنی ذات کو ایک معروضی تجربے کے طور پر دیکھتا ہے۔ اپنے آپ سے بیزاری، ناآسودگی، خوف اور احساس جرم یا ایک تشدد آمیز نفرت کے اظہار کا سبب یہی معروضیت ہے، جو اپنی ذات کو سی سی فس کی طرح دن کے ہنگاموں میں ریزہ ریزہ ہوتی ہوئی دیکھتی ہے اور رات کی تنہائیوں میں خود کو پھر سے مجتمع کرتی ہے، آنے والی صبح کے ساتھ دوبارہ بکھر جانے کے لئے۔ صورت حال کے ادراک پر مکمل توجہ اور ارتکاز کو ترقی پسند حلقوں میں مریضانہ داخلیت پسندی یا دروں بینی اور گھٹن سے بھی تعبیر کیا گیا، اور فنا پرستی سے بھی۔ لیکن اس سلسلے میں یہ حقیقت نظر انداز کر دی گئی کہ نئی شاعری فرد کے تجربوں کو ہمیشہ بیرونی دنیا سے اس کے رشتے کے پس منظر میں دیکھتی ہے، اور بیرون و اندرون کے ازلی اتصال کو (جس کی ایک شکل تصادم بھی ہے) کبھی مسترد نہیں کرتی۔ نیا شاعر فرد کے تجربوں کی ہیئت کا تعین اس کے انفرادی ردعمل کی بنیاد پر کرتا ہے اور پھر اس کے حوالے سے اس کے خارج پر نگاہ ڈالتا ہے:

چہروں کی دھند بجھنے لگی چار سو ظفرؔ
رنگ ہوائے شام کچھ ایسا ہی زرد ہے

(ظفرؔ اقبال)

سائے کچھ سائے ہیں ڈھل جائیں گے یہ سورج کے ساتھ
یہ حقیقت تلخ ہے لیکن اسے سوچو ذرا

(شہریارؔ)

جان لیوا ہی سہی ہے تو نظارہ دلچسپ
اور کچھ دیر یہ کشتی نہ بھنور سے نکلے

(عدیمؔ ہاشمی)

میں نے چاہا آنے والے وقت کا اک عکس دیکھوں
منہدم ہوتے ہوئے گھر کا منظر سامنے تھا

(باقیؔ)

شہر اور سورج کی اس برسوں پرانی جنگ کا انجام
گہری خاموش شام کی دہلیز پر سب کو سسکتا چھوڑ کر
وہ اندھیرے غار میں اب چھپ گیا ہے

(سلیم الرحمٰن: شہر اور سورج)

ان تمام مثالوں میں حقیقت کے مراکز ذاتی بھی ہیں اور اجتماعی بھی، لیکن تجربے کی ہیئت کا تعین ذاتی تاثر اور ردعمل کے حوالے سے کیا گیا ہے۔ نئی شاعری کا یہی پہلو جدیدیت کو ایک اجتماعی مظہر یا آفاقی میلان کی حیثیت دینے کے باوجود اسے مسلک یا مکتب نہیں بننے دیتا۔ بیرونی دنیا کی حقیقتیں یکساں ہیں اور ان سے افراد کے رشتے بھی مماثل، لیکن ان رشتوں کا انفرادی تاثر ہر فرد کے تجربے کی نوعیت تبدیل کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی معین نظریے یا دستور العمل کے تحت ان تجربات کی پیچیدگیوں کا حل دریافت کرنا ممکن نہیں۔ ایک ہی عہد کے آشوب اور صورت حال کی المناکی کا احساس ایک فرد کو مذہب کی طرف لے جاتا ہے تو دوسرے کو لامذہبیت کی طرف۔ ایک روایت کے تسلسل کو قبول کرتا ہے تو دوسرا اس کی نفی کو۔ ایک دیومالائی علامتوں اور متصوفانہ طرز احساس سے ربط قائم کرتا ہے تو دوسرا سائنسی شعور اور نئے علوم سے۔ بنیادی شرط تجربے کی صداقت اور اس کا ذاتی تاثر ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا

ہے کہ تجربے کی صداقت اور ذاتی تاثر کے اظہار کی مثالیں متقدمین سے تا حال ہر اس شاعر کے کلام میں بھی دیکھی جا سکتی ہیں جس نے صرف اٹھائی ہوئی زمینوں کو اپنی بصیرت کی جولاں گاہ نہ بنایا ہو، چنانچہ کسی نہ کسی سطح پر وجودی فکر کا عمل دخل میر و غالب کے یہاں بھی مل جائے گا۔ متقدمین سے قطع نظر، ترقی پسند شعرا کے یہاں بھی ایک نوع کی وجودیت کا سراغ ملتا ہے، بلکہ ہربرٹ ریڈ کے خیال میں تو (پہلے بھی اس کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے) مارکس کے پیروؤں سے زیادہ وجودی کوئی ہو ہی نہیں سکتا۔ کیونکہ ان کی فکر کا پہلا اور آخری نقطہ انسان کے ارضی رشتوں کا اثبات اور اس کے "حقیقی" مسائل کا شعور ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ نظریہ اس اعتبار سے قطعاً بے بنیاد ہے کہ مارکسی مفکر یا ادیب انسان کے بسیط ذات کو بھی ہر رنگ اس جوہر کا تابع بتاتے ہیں جو مکمل نہیں اور جس کے رشتے صرف مادی ہیں، پھر ایک منظم معاشرے کے نصب العین تک رسائی میں جو حقیقت سب سے بڑی رکاوٹ بن سکتی ہے وہ انفرادی آزادی کا احساس ہے۔ اس لئے مارکس کے پیروؤں کی وجودیت، زیادہ سے زیادہ سارتر کی نئی انسان دوستی کے تصور سے قریب لائی جا سکتی ہے، اور جہاں تک سارتر کی وجودی فکر کا تعلق ہے وہ اپنی نیک اندیشیوں کے باوجود اپنے اندرونی تضادات کے سبب، نئی حسیت کے غالی ترجمانوں لئے قابل قبول نہیں ہو سکی۔ فیض کے نزدیک ان کی شاعری میں واحد متکلم کے صیغے سے شعوری گریز کا سبب یہ تھا کہ وہ ہمیشہ روداد جہاں کے بیان اور اجتماعی درد کی صدا بندی کو اپنا مقصود سمجھتے رہے۔ یا ٹیگور کی اصطلاح میں "انا کی سخت کینچلی" کو اتار کر ماسوائے ذات کے مسائل و معاملات کی طرف پوری توجہ، اشتراکی حقیقت نگاری کا اصل الاصول رہی۔ اسی طرح غالب جب یہ کہتے ہیں کہ

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

تو ان کی ذات کے اثبات کے باوجود یہ تاثر مترشح ہوتا ہے کہ ہستی کی رزم گاہ میں ان کی حیثیت ایک تجربے کار اور پختہ ذہن تماشائی کی ہے۔ یہ تماشائی اپنے منصب سے آگاہ اور زندگی کے ہر مظہر سے باخبر ہے۔ چنانچہ روز و شب کے تماشے کی بے بضاعتی اپنی ذات پر اس کے اعتماد کو مستحکم تر کر دیتی ہے۔ وہ موجودات سے اپنی جذباتی لاتعلقی کو گوارا بنا لیتا ہے اور اسے ایک المیاتی تجربے میں متشکل ہونے سے باز رکھتا ہے۔ متصوفانہ شاعری میں بھی وجودی فکر کے عناصر کی نوعیت، پایان کار نشاط آفریں ہو جاتی ہے، کیونکہ ہر پیرایۂ ہجراں کا اول و آخر وصل ہے اور زندگی کے تمام ہنگامے ایک ہی ازلی اور ابدی حقیقت کے جلوے۔ اس کے برعکس نئی شاعری میں وجود نہ تو صرف اقتصادی حقیقت ہے نہ کسی معین

اخلاقی جوہر کی علامت۔ نئے انسان کے ساتھ اس کے تہذیبی، معاشرتی، جذباتی، مادّی، نفسیاتی اور ذاتی غرضے کہ تمام مسائل وابستہ ہیں، چنانچہ نئی شاعری میں فرد اگر تماشائی کی شکل میں بھی سامنے آتا ہے تو اس طرح کہ اس کی ذات بھی نظر آنے والے تماشے کا ایک حصہ ہوتی ہے:۔

چلو میں بھی تماشائی ہوں خود اپنے جہنم کا
مری دنیا تماشا ہے
میں اپنے سامنے خود کو تڑپتا سر پٹکتا دیکھ سکتا ہوں

(قاضی سلیم: ہکتی)

میں اپنے گھاؤ گن رہا ہوں
آنسوؤں کی اوس میں نہا کے بھولے بسرے خواب آگئے
خون کا دباؤ اور کم ہوا
نحیف جسم پر کسی کے ناخنوں کے آڑے ترچھے نقش
جگمگا اٹھے
لبوں پہ لکنتوں کی برف جم گئی
طویل ہچکیوں کا ایک سلسلہ فضا میں ہے
لہو کی بو ہوا میں ہے

(شہریار: اپنی یاد میں)

مری سیرابیوں میں تشنگی ہے
کہ میں دریا ہوں لیکن ریت کا ہوں
مری جانب کوئی آئے تو پوچھوں
نشان راہ ہوں منزل ہوں کیا ہوں
کسی کا وعدۂ فردا نہیں میں
تو کیوں فردا پہ ٹلتا جا رہا ہوں

(سلیم احمد)

میں اپنے پاؤں کا کانٹا میں اپنے غم کا اسیر
مثالِ سنگِ گراں راستے میں بیٹھا ہوں

(محسن احسان)

سنا ہے زندہ ہوں حرص و ہوس کا بندہ ہوں
ہزار پہلے محبت گزار میں بھی تھا
مجھے گناہ میں اپنا سراغ ملتا ہے
وگرنہ پارسا و دیندار میں بھی تھا
مجھے عزیز تھا ہر ڈوبتا ہوا منظر
غرض کہ ایک زوال آشکار میں بھی تھا

(ساقی فاروقی)

مجھے گرنا ہے تو میں اپنے ہی قدموں پہ گروں
جس طرح سایۂ دیوار پہ دیوار گرے

(شکیب جلالی)

ان اشعار کو صرف یہ بات ذاتی تجربہ نہیں بناتی کہ ان میں واحد متکلم کے صیغے کا استعمال کیا گیا ہے اور ہر تجربے کا اظہار ''میں'' کے حوالے سے ہوا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ ان میں تلاش کا مرکز اپنی ذات نہیں بلکہ اپنی ذات کے حوالے سے اپنی حقیقت و مفہوم کی جستجو ہے، ایک شدید ذہنی اور نفسیاتی خلا کا احساس جو ہر تجربے کو معاصر عہد کی بے روح زندگی کے آشوب سے جوڑ دیتا ہے۔ یہ دراصل اپنے وجود کی دہشت کا اظہار ہے جو ہجوم میں اپنی تنہائی اور اجتماعی دوڑ میں اپنی گمشدگی کے احساس کی پیدا کردہ ہے یا کرکے گار کے الفاظ میں ایک ''منافق عہد'' کی لاحاصل نمود و نمائش کا کرب، کیونکہ دریا ریت سے بھرے ہوئے ہیں اور سیرابیاں تشنگی سے چور، اپنی ہی ذات راستے کا پتھر بن گئی ہے۔ گناہ میں اپنا سراغ ملتا ہے۔ ''غیر'' (Other) جہنم ہیں اس لئے دوسروں کی پرستش سے تنگ آ کر ہر پیشانی اپنے وجود کو اپنے ہی قدموں میں گرا دینا چاہتی ہے اور اپنی نفی میں اثبات کے پہلو ڈھونڈتی ہے یا، جیسا

کہ کامیو نے کہا تھا: جب زندگی میں معنی کی جستجو ناکام ثابت ہو اس وقت موت ہی اس جستجو کا آخری وسیلہ نظر آتی ہے۔

صنعتی تمدن، میکانکیت نے اجتماعی ذمے داریوں کا جو بار فرد کے کاندھوں پر ڈالا ہے اس کے تقاضے وہ جذباتی طور پر پورا نہیں کر پاتا۔ مذہبی وجودیت نے اسی لئے تعقل کو ہمیشہ شبے کی نظر سے دیکھا۔ دوسری طرف اجتماعی مطالبات کے شور میں فرد کو اپنی انفرادیت (وجود) کے تحفظ کی صورتیں رفتہ رفتہ غائب ہوتی دکھائی دیں۔ نتیجتاً اس نے اجتماعی زندگی کی ہر حقیقت سے انکار میں اپنے اثبات کا واحد راستہ دریافت کیا۔ نئی شاعری میں مقصد بیزاری یا مروجہ تہذیب کا نظام، انفعالی رویہ، ذات کے ضیاع کے اسی اندوہناک تجربے سے مربوط ہے۔ مارکس کارل نے عقلیت کے سماجی نظام اور کلیسا کے اقتدار کو اس لئے تنقید کا ہدف بنایا تھا کہ اس نظام اور اقتدار کا دار و مدار انفرادیتوں کی نفی کے ایک ریاکارانہ عمل پر ہے۔ یہ حد بندی انسانی زندگی نہیں ہے۔ دراصل وجودیت کی حیثیت جابجا اس انا کی حقیقت کا اعتراف ہے، کیونکہ نئے انسان پر یہ سچائی پوری طرح روشن ہو چکی ہے کہ اسے خدا کے بغیر یا کسی بھی بیرونی طاقت کے سہارے سے محروم ہو کر زندگی کی آزمائشوں سے گزرنا ہے اور ہر قضیے میں آزادانہ فیصلے کا بار اٹھانا ہے۔ اجتماعی فیصلے اس لئے کارآمد نہیں ہو سکتے کہ فرد کی جبلتیں اور اس کا مخصوص نظام جذبات اسے مسلمات سے انکار و انحراف پر آمادہ کرتا ہے۔ کسی مخصوص ذاتی بحران یا موت کے خوف کی فضا میں، وہ کسی ایسے حل کو قبول کرنے پر خود کو تیار نہیں پاتا جو صرف عقلی اور منطقی ہو اور اس کے حسی و جذباتی ارتعاش کو متاثر کرنے سے قاصر۔ اس عالم میں محض تجریدی انداز میں غور کرنا اس کے لئے ممکن نہیں ہوتا اور جب وہ اپنے پورے وجود کے ساتھ اپنے مسائل پر نظر ڈالتا ہے تو اس کی نفسیاتی مجبوریاں اور جذباتی تحفظات بھی اس کے شعور کے ہمرکاب ہوتے ہیں۔ پھر وہ یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ

ایک اگر میں سچا ہوتا
میری اس دنیا میں جتنے قرینے سجے ہوئے ہیں
ان کی جگہ بے ترتیبی سے پڑے ہوئے کچھ ٹکڑے ہوتے
میرے جسم کے ٹکڑے کالے جھوٹ کے اس چلتے آرے کے نیچے
اتنے بڑے نظام سے میری ایک نیکی ٹکرا سکتی تھی
ایک اگر میں سچا ہوتا

(مجید امجد: فرد)

مطلب یہ ہوا کہ اگر وہ اجتماعی فیصلوں کے مقابلے میں اپنے ذاتی فیصلے کو بروئے کار لائے تو نتیجہ وجود کی قربانی ہے۔ اجتماعی فیصلوں کی اطاعت میں بھی اپنا زیاں ہے اور ان سے انکار میں بھی اذیت۔ چنانچہ بے بسی اور لاچاری کا احساس اس کے تجربے کو ایک المیاتی جہت سے ہمکنار کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں ذاتی یا اجتماعی صورت حال کے ادراک کی بیشتر تصویریں غم آلود ہیں۔ مختار صدیقی کی نظم ''اب دل و دیدہ بیاباں ہیں ......'' ماضی اور حال دونوں کے تناظر میں ایک فرد کے تجربے کا احاطہ کرتی ہے۔ ماضی خرابہ ہے اور مستقبل مشکوک۔ لیکن فرد کو ان دونوں سے مفر نہیں کیونکہ ماضی بھی حال کے احساس کا حصہ بن گیا ہے اور حال کا مرکز و محور، اس کے لئے صرف اس کی ذات ہے جس میں ایک تیسری جہت کا اضافہ بھی ہو جاتا ہے، یعنی اس کے آئندہ تجربے جن کے لئے زمین تیار کرنے کی مجبوری حال کے سر ہے (جس میں ماضی بھی شامل ہے۔) نتیجہ ایک خرابے سے دوسرے خرابے تک وہ خود کو ایک افسردہ ساماں حقیقت کی شکل میں زندہ و پائندہ دیکھتا ہے:۔

اب زماں اور مکاں ایک ہوئے اور میں ہوں
کیوں ہوں ماضی سے پشیمان بھی شرمندہ بھی میں
بیم آئندہ، غم حال، پشیمانی دوش
سب حجابات جو اٹھتے ہیں تو پھر کیوں نہ کہوں
اپنی صدیوں کی طرح زندہ و پائندہ بھی میں
محور حال بھی میں ہی تو ہوں اور جادۂ آئندہ بھی میں

وہ ماضی سے پشیمان ہے اور مستقبل سے خوفزدہ اور اس کا سبب صرف یہ ہے کہ جس ماضی نے اس کے حال کی صورت گری کی، اب اسی کا پروردہ حال اس کے مستقبل کی تشکیل کر رہا ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل کی صورت گری کے اس معیار کا تعین اس کے اجتماعی فیصلوں کا تابع تھا اور ہے، لیکن اس سے وابستہ صعوبتیں اس کا انفرادی تجربہ ہیں۔ مستقبل ماضی سے خطاب کرتا ہے:۔

تو وہی حال ہے۔ جو آگے گیا، رُک نہ سکا
میں وہی ہوں کہ کبھی آ جو سکوں، حال بنوں
حال کے دونوں ہی محتاج ہیں تو بھی میں بھی
حال بن تو ہے جو افسانہ تو میں ہوں افسوں

حقیقت صرف حال ہے اور اس حقیقت میں آمیز ہوئے بغیر ماضی و مستقبل کی حیثیت افسانہ و افسوں سے زیادہ نہیں رہ جاتی۔ یہی وجہ ہے کہ بعض افراد کے لئے منظم عقیدے اور سیاسی نظریے کی پناہ حال کی المناکی کے احساس سے نجات کا ذریعہ ہوتی ہے۔ جب حقیقتیں تلخ ہو جائیں اس وقت افسانہ و افسوں میں پریشانی خاطر کا علاج ڈھونڈنا انسان کا ایک معصومانہ مشغلہ ہے۔ اس طرح زندگی خودفریبیوں کا ایک طویل سلسلہ بن جاتی ہے اور انسان حال کے بجائے مستقبل میں زندگی گزارنے لگتا ہے۔ نئی حسیت اگر کوئی مذہبی رویہ اختیار کرتی ہے تب بھی حال کی حقیقت اور شعور سے صرف نظر نہیں کرتی، اور جذباتی اشتباد کے ذریعہ ماورائی حقیقتوں کو بھی حال کی حقیقت کا حصہ بنالیتی ہے۔ لیکن کسی بھی صورت میں حال کے اضطراب و انتشار کی ذمہ داریوں سے انسان کو الگ نہیں کرتی اور اسے کسی نادیدہ حقیقت یا غیر مرئی طاقت کا کاروبار نہیں سمجھتی۔ ایسی صورت میں وجود کے تحفظ و بقا کی خاطر فرد حال کو زیر کرنے میں مصروف رہتا ہے۔ کیونکہ بوبر کے الفاظ میں یہ سچائی اس کے لئے ناقابلِ تردید ہو جاتی ہے کہ ''صرف حال میں زندہ رہنا خود کو ضائع کرنا ہے'' لیکن چونکہ اس سے انقطاع کا تصور بے معنی ہے اس لئے بجز اس کے اور کوئی چارۂ کار نہیں کہ حال کو خود پر غالب نہ آنے دیا جائے اور اس کے ہر لمحے کو اپنے ہی تجربوں سے بھرنے کی سعی کی جائے۔

نئی حسیت کی کشمکش کا مرکزی نقطہ یہی مسئلہ ہے کہ حال کو کس طرح اپنا حال بنایا جائے۔ ان زمانوں میں جب فرد اور معاشرے کے مابین جذباتی فاصلے حائل نہ تھے فرد کے لئے معاشرے پر اثر انداز ہونا نسبتاً سہل تھا۔ انفرادی انا اور اجتماعی انا کے درمیان مفاہمت کی ایسی صورتیں موجود تھیں کہ فرد کو معاشرے سے قریب رہ کر بھی اپنے آپ سے دوری کا احساس نہیں ہوتا تھا۔ رسوم، روایات، مذہبی، اخلاقی، تہذیبی اور جمالیاتی اقدار کے کئی پل فرد اور معاشرے کو ذہنی اور جذباتی اعتبار سے ایک دوسرے تک پہنچنے کی سہولت فراہم کرتے تھے۔ لیکن مادّہ پرستی اور تعقل کی سردمہری و معروضیت نے یہ تمام راستے مسدود کر دیئے۔ اس لئے وجودیت اور جدیدیت دونوں، اندیشۂ سود و زیاں میں ہر لحہ مبتلا تعقل سے، ناآسودگی کا اظہار کرتی ہیں اور من کی دنیا سے تعلق کی تجدید پر زور دیتی ہیں۔ دونوں یہ بتاتی ہیں کہ فرد ہجوم میں تنہا ہے اور معاشرہ فرد کی جذباتی زندگی کے مطالبات اور معاملات سے قطعاً لاتعلق۔ اسے اگر شعور ہے تو صرف اجتماعی ضرورتوں کا۔

جاتا نہیں کناروں سے آگے کسی کا دھیان
کب سے پکارتا ہوں یہاں ہوں یہاں ہوں میں

(عمیق حنفی)

اب فرد کی زندگی اور عمل کی باگ ڈور اُن ہاتھوں میں ہے جن سے اس کا رشتہ اگر ہے تو صرف کاروباری۔ اس لئے اپنی ہر فعلیت میں وہ ''خود'' کو غائب پاتا ہے اور ہر لمحہ اپنے وجود کو ماحول سے متصادم دیکھتا ہے۔ اس تصادم سے پیدا شدہ بحران میں وجود سے وابستگی کے احساس میں بھی شدت آجاتی ہے کیونکہ فرد جب دوسروں کی مرضی ومنشا کے مطابق ایک ''شے'' کے طور پر جینے اور عمل کرنے میں اپنی حقیقت کا غیاب دیکھتا ہے تو انکار واحتجاج میں اپنی حقیقت کے ادراک کی سعی کرتا ہے۔ اس مقصد کے تحت وہ خود کو ہر ذہنی اور جذباتی سہارے کے فریب سے نکالنے کی جدوجہد بھی کرتا ہے۔ بقول یونگ حقیقت تک رسائی کی بنیادی شرط فریب کے جال سے آزادی ہے۔ اور اس آزادی کے حصول کے بعد ہی فرد اس لائق ہوتا ہے کہ اپنی صورت حال کا آزادانہ تجزیہ کر سکے۔ یہ آزادی تعقل کے حدود میں ممکن نہیں بلکہ ادراک کی ہمرکاب ہے اور ادراک کی مظہریت ہی وجود اور اس کے جوہر کا مطالعہ ہے۔ اس طرح فرد، داخلیت اور خارجیت کی دوئی کو ختم کر کے ایک وحدت کی تشکیل کرتا ہے، اور یہ کوشش کہ اپنے وجود کی کلیت کا سراغ پا سکے۔ لیکن ادراک کا مظہر غیر متعین ہے اس لئے اس کی یہ کوشش ایک سوال پر ختم ہو جاتی ہے:

تخت وکرسی، منبر ومسند پہ جو ہیں جلوہ گر
تجربہ گاہوں، دفاتر، منڈیوں کے راہ بر
منزلِ مقصود اُن کی اور میں محوِ سفر
منزلیں بھی سب اُنہی کی اور انہی کی رہ گزر
اور میں گرمِ سفر

(عمیق حنفی: سند باد)

کون دائروں کی دیواریں اٹھا رہا ہے
دیواروں کو نچا رہا ہے
مرکز مرکز کہہ کر مجھ کو کیوں صدیوں سے بنا رہا ہے

(عمیق حنفی: سند باد)

رول نمبر، ہاؤس نمبر، فائل نمبر، میرا نام
کاغذوں کا پیٹ بھرنا میرا کام
سینکڑوں آقاؤں کے قدموں میں ہے میرا مقام
میں غلام

(عمیق حنفی: شب گشت)

مارسل نے کہا تھا ''میرا نام میرا جسم ہے'' ظاہر ہے کہ کسی بھی دوسرے مظہر پر فرد کا استحقاق اس سے زیادہ واضح نہیں ہو سکتا۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ اس استحقاق کے باوجود فرد اقتصادی اور سماجی ضرورتوں کا اسیر ہونے کے سبب سے اپنی کلیت پر دوسروں کو قابض دیکھتا ہے اور یہ محسوس کرتا ہے کہ اس کا ماحول اس کی شخصیت کو ایک ''شے'' کے طور پر استعمال کرنے کے درپے ہے۔ انکار و احتجاج کی ہر لے جب رائیگاں جاتی ہے تو وہ یہ بھی سوچتا ہے کہ حقیقت یا شعور صرف داخلیت ہے، غیر کے تسلط سے یکسر آزاد اور محفوظ کیونکہ

خلوت آئینہ خانہ میں کوئی نہیں
صرف میں
میں ہی بت
اور میں ہی بت پرست
میں ہی بزم ذات میں رونق فروز
جلوہ ہائے ذات و دیتا ہوں داد

(عمیق حنفی: آئینہ خانے کے قیدی سے)

لیکن یہ آئینہ خانہ بھی ایک نوع کی قید ہے کیونکہ یہ آزادی اور تحفظ جو اسے اپنی ذات کے خلوت کدے میں میسر آتا ہے بیرونی دنیا سے اس کے تمام رشتے توڑ دیتا ہے۔ نتیجہ تنہائی کا دائم و قائم احساس اور اپنی ہی زنجیر ذات میں اسیری کا کرب۔ یہ تجربہ وجود کی صرف ایک سطح ہے، اس کی کلیت کا اظہار نہیں ہے۔ اس طرح نہ وہ اپنے باطن پر فتح یاب ہوتا ہے نہ اپنی بیرونی دنیا کے تجربوں کے حوالے سے اپنے وجود کے اثبات کا اہل۔ کوئلو کی یہ کیفیت نئے شاعر کو اسی لئے وجود کے بعض تجربوں کا شعور تو دیتی ہے لیکن اس کے معنی و مقصد کے سوال کو بے جواب چھوڑ دیتی ہے۔ جدیدیت اس سوال کے جواب کو اپنا مقصود بناتی بھی نہیں، کیونکہ تعیین مقصد کی جتنی کوششیں انسان نے مذاہب یا عقائد یا نظریات کی وساطت سے اب تک کی ہیں ان میں کوئی بھی نئے انسان کو کامیاب نہیں دکھائی دیتی۔ جدیدیت کے میلان سے پہلے ترقی پسند تحریک نے افراد کے بجائے اصولوں کا ایک نظام قائم کرنے کی جدوجہد کی تھی۔ لیکن تقسیم ملک اور اس سے وابستہ فسادات خاک و خوں سے قطع نظر، بین الاقوامی سیاست میں اشتراکیت کے رول، کیوبا، ہنگری، اور چیکوسلواکیہ کے واقعات اور خود روس میں اشتراکیت سے

وفاداری کی بدلتی ہوئی شکلوں نے اصولوں کے نظام کا تصور بھی منتشر کر دیا۔ اسی لئے جدیدیت وجودی فکر سے ایک گہرے ربط کا پتہ دیتی ہے کہ اقدار اور اصولوں کی شکست و ریخت کے ماحول میں وجود ہی فرد کا پہلا اور آخری تجربہ ہے اور وجودیت جدیدیت کا فلسفہ نہیں بلکہ جدیدیت کے فکری میلانات کی تصدیق ہے۔ نئے انسان کا احساس گناہ اور زوال کی آگہی اس کی معتبر ذات کے ادراک کی شہادت ہے۔ جدیدیت اور وجودیت دونوں کے نظام فکر کی ترتیب اس شہادت کی بنیاد پر ہوئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری غیر معتبر ذات کی سطحی نشاط پیشگی کے مقابلے میں معتبر ذات کی سچی بے اطمینانی اور افسردگی کے اظہار کو ترجیح دیتی ہے۔

جس طرح وجودیت، جدیدیت کے میلان کو ایک فکری اساس فراہم کرتی ہے، اسی طرح فرائڈ، ایڈلر اور یونگ کے افکار و نظریات تخلیقی عمل کے نئے اصولوں، نئی شاعری کے طریق کار اور طرز احساس کے بعض پہلوؤں کی تصدیق کرتے ہیں۔ میراجی نے تحلیل نفسی کے علم سے جو اثرات قبول کئے تھے ان کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ اس طرح فرائڈ کے بارے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ نئے شعری میلانات کے بعض پہلوؤں کی تصدیق سے قطع نظر، اس کے افکار نے نئی شعر روایت پر براہ راست اثر بھی ڈالا۔ فرائڈ کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے انسان کو جذبات کے خوف سے رہائی کی راہ دکھائی۔ امر مخفی کی قوت کا شعور عام کیا اور ہر چند کہ اس کے نظریات کی بنیادیں سائنسی تھیں لیکن اپنے زمانے کو اس نے ایک فلسفی کی حیثیت سے متاثر کیا۔ جبلّت کے ارتعاشات اور وجدان کی فعلیت کا احساس غیر شعوری سطح پر شاعری اور فنون لطیفہ بلکہ تہذیب کی پوری روایت سے وابستہ رہا ہے۔ فرائڈ نے اس احساس کو علم کے مرتبے تک پہنچایا اور جبلّت و وجدان کی قوت اور زرخیزی کے سائنسی اور فکری جواز تلاش کئے۔ میراجی سے پہلے مشرقی آداب اور روایت کی طہارت کے پرفریب تصور نے اُردو شاعری کو جذبے کے اظہار کی ایک حد سے آگے نہیں جانے دیا اور ایسے کئی حجابات جن میں انسان کی انجمنِ ذات کے متعدد جلوے چھپے ہوئے تھے، اٹھائے نہ جا سکے۔ جذبات کی اندھی قوت کے خوف نے ایک طوفانی لہر کے راستوں پر شعور کے پہرے بٹھا دیئے، چنانچہ عشق مہذب ہوتے ہوتے ریاکاری اور منافقانہ زہد کے درجے تک جا پہنچا۔

عشق اور اتنا مہذب چھوڑ کر دیوانہ پن
بند اوپر سے تلے تک شیروانی کے بٹن

(سلیم احمد)

فرائڈ کے نظام افکار میں جنس کو بلاشبہ مرکزی مقام حاصل ہے لیکن فرائڈ نے جنس کے علاوہ

بھی انسانی جذبہ و شعور اور لاشعور کی کئی حقیقتوں کو اپنا موضوع بنایا تھا۔ المیہ یہ ہے کہ اس کی فکر کے تمام گوشوں پر نظر ڈالے بغیر، عام طور پر صرف جنس کے مسائل کو اس کا کلی اثاثہ فرض کر لیا گیا اور چونکہ فرائڈ کے نظریات میں اخلاق کی مروجہ قدروں کی تباہی کے امکانات ڈھونڈ لئے گئے، اس لئے جنس کی حقیقت کی طرح فرائڈ بھی اس روایت پرست معاشرے کے سر کا آسیب بن گیا جس کی بقا اور تحفظ کے لئے اس آسیب سے نجات پانا ضروری تھا۔ ترقی پسند تحریک کی فکری بنیادیں چونکہ خود اس کے دعوے کے مطابق اساسی اور استدلالی تھیں اس لئے ترقی پسندوں کو سب سے زیادہ اندیشہ جبلت کے ان ارتعاشات اور جذبات کے اس سیلاب کی جانب سے لاحق تھا جس کی گونج اور گستاخی ہر استدلال کا مذاق اڑاتی ہے۔ اسی اندیشے نے حلقہ ارباب ذوق اور انجمن ترقی پسند مصنفین کے مابین غلط فہمیوں کی ایک دیوار کھڑی کر دی۔ سردار جعفری نے یہ فیصلہ صادر کیا کہ ''ان کی (حلقہ ارباب ذوق) رومانیت مجہول اور گندی تھی۔ یہ خوابوں کو حقیقت سے الگ کر کے واہمے میں تبدیل کر دیتے تھے اور ان اندھے خوابوں سے ذاتی اور انفرادی تاثرات کی (جو جنسی تجربوں تک محدود رہتے تھے) ایک داخلی دنیا بناتے تھے جس کے جغرافیے کا پتہ لگانا معمولی انسان کا کام نہ تھا انہوں نے قدامت سے بچ کر جدت کی طرف قدم بڑھانے کی کوشش کی اور فرائڈ اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی آغوش میں پہنچ گئے۔ یہ بہیمانہ نظریہ جسے تحلیل نفسی کا مہذب نام دے دیا گیا ہے سامراج کا دیا ہوا انتہائی خبیث نظریہ ہے جو انسان سے اس کا شعور چھین کر لاشعور اور جنسی جبلت کی بھول بھلیاں میں پھنسا کر اسے جانور بنا دیتا ہے۔''(97) دوسری طرف حلقہ ارباب ذوق کے بعض اراکین جذبات کی مبالغہ آمیز پرستش میں اس حد تک گئے کہ شعور اُن کی نگاہوں میں مجرم بن گیا اور شاعری صرف جنیت کے تجربوں کا نام بن گئی۔ شاعری کے لئے ہیئت زدگی تو پھر بھی ایک اصولی جواز رکھتی ہے لیکن ترقی پسندوں کے یہاں جذبہ و جبلت کے حد سے بڑھے ہوئے خوف نے فرائڈ کے نتائج افکار اور دریافتوں سے جو مغائرت پیدا کر دی، اس کے سبب تحلیل نفسی کے بارے میں وہ صرف اتنا علم حاصل کر سکے کہ یہ سامراج کا دیا ہوا انتہائی خبیث نظریہ ہے۔ علم کی اس سے زیادہ بے توقیری کا قیاس بھی شاید ممکن نہیں۔ قطع نظر اس کے کہ سطحی مناظرہ بازی میں بھی یہ صیغہ اظہار مشکل ہی سے بار پا سکتا ہے، ایک سنجیدہ علمی مسئلے میں اس طرز فکر کا نتیجہ یہ ہوا کہ بیشتر ترقی پسند شعرا جذبہ و جبلت کی حقیقت کے معاملے میں بے حس ہوتے گئے اور جنسی تجربے کی شدت کا احساس و اظہار ان کے نزدیک ایک ناقابل معافی گناہ بن گیا، تاوقتیکہ ملائم عشقیہ جذبات کے ساتھ ساتھ شاعر اُن پر مشقت طلب سماجی فرائض کے تفوق کا اعتراف بھی نہ کرتا جائے۔

اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجئے (فیضؔ)
یہ وقت نہیں ہے الفت کے رنگین ترانے گانے کا (جاں نثار اخترؔ)
میرے وعدوں سے ڈرو میری محبت سے ڈرو (مجازؔ)
تمہارے غم کے سوا اور بھی تو غم ہیں مجھے (ساحرؔ)
آج میں تیرے شبستاں سے چلا جاؤں گا (اخترؔ الایمان)

یہ تمام مثالیں کم وبیش اسی رومانیت کی یک رخی توسیع ہیں جس کی داغ بیل اخترؔ شیرانی نے ڈالی تھی۔ (اخترؔ شیرانی کی رومانیت اس سے پہلے زیرِ بحث آ چکی ہے)۔ فرق یہ ہے کہ اخترؔ شیرانی کی رومانیت ایک ذاتی تجربے کے بطن سے نمودار ہوئی تھی اور ترقی پسندوں کی رومانیت کا خاکہ اشتراکی مقاصد سے ان کی والہانہ عقیدت نے تیار کیا۔ ترقی پسندوں کے نزدیک حقیقت کا معیار یہ تھا کہ زندگی کی سچائیوں (پیداواری رشتے اور مادّی ضروریات) سے ایک رشتہ قائم کیا جائے لیکن جذبہ و جبلت کی جس ڈور میں انسان کی فطرت بندھی ہوئی ہے، اسے ایک مثال پرست حقیقت پسندی کے تحت یکسر توڑ دینے کی کوشش بھی فی الاصل رومانیت ہی کی ایک شکل تھی۔ چنانچہ ترقی پسند شعرا نے جن سچائیوں سے اپنا رشتہ قائم کیا وہ اپنے مثالی نصب العین کے باعث محض جذباتی سچائیاں تھیں۔ دوسری طرف زندگی کی ایک بنیادی اور ازلی صداقت سے ان کا تعلق کمزور پڑتا گیا۔

لیکن ظاہر ہے کہ صرف جنسی وجود انسان کا مکمل وجود نہیں ہے۔ اس لئے پورے آدمی کی پہچان کے لئے صرف جنس کی تمام وکمال حقیقت کے ادراک کو کافی سمجھ لینا بھی ادھوری صداقت تک رسائی کے مترادف ہے۔ فرائڈ نے انسانی شعور و لاشعور کے تجزیے میں انسان کے پورے نظام جذبات کو موضوع بنایا جس کی اساس جنسی جبلت پر قائم تھی مگر اظہار و فعلیت کی صورتیں مختلف الابعاد تھیں۔ اس نے امر مخفی (لاشعور) کی قوتوں، خوابوں کے عمل، اسطور سازی کے میلان، آزاد تلازمہ، خیال کی رو، انسان کی گونا گوں حسی جذباتی اور نفسیاتی کیفیتوں، فطری زندگی کے اصول و معیار، لفظوں اور علامتوں کے انتخاب و تعین اور پیکر تراشی کے شخصی اسرار و مضمرات کی ایسی تعبیریں کیں جو اس کے نتائج کے یک رخے پن کے باوجود انسان کے مطالعے کو ایک نیا تناظر مہیا کرتی ہیں۔ اس نے حیاتیاتی، ذہنی اور جذباتی، ہر سطح پر انسان کو اہم اور باوقار بنایا۔ اس نے بالواسطہ طریقے سے اپنے عہد کو یہ شعور بخشنے کی جستجو کی کہ انسان کو سمجھنے کے لئے اس کی شخصیت اور ذات کے اظہار کی مختلف شکلوں پر کوئی اخلاقی حکم لگائے بغیر، اس کے وجود کی کلیت کو پیش نظر رکھنا ناگزیر ہے۔ اس سلسلے میں فرائڈ نے جو علمی اصول وضع کئے ان کی جانب پہلے ہی

اشارہ کیا جا چکا ہے۔

میرا جی کے توسط سے فرائڈ کے نظریات کا براہ راست اثر بھی جدید تر شعرا نے قبول کیا۔ اور جدیدیت کے اس رویے نے، کہ انسان کی حقیقی صورت حال کا ہر وہ پہلو جس سے اس کی ذات کے کسی بُعد کا اظہار ہوتا ہے، اسے مروجہ اخلاقی تعصبات اور واہموں کے باعث نیک و بد قرار دینا ادیب کا کام نہیں، نئی حقیقت پسندی کے میلان کو تقویت پہنچائی۔ چنانچہ نئی شاعری میں جنسی جبلت سے متعلق حقائق اور تجربوں کا بیان نہ بدی کی اشاعت کے لئے ہے، نہ ہی اس کا مقصد تہذیب کے آداب کا تمسخر ہے۔ اسے فرائڈ کا فیضان بھی سمجھنا چاہئے کہ نئی حسیت انسانی تجربات وکوائف کی تفہیم کے عمل میں ان حجابات سے مرعوب نہیں ہوتی جو پیش پا افتادہ روایتوں نے قائم کئے تھے اور جنہوں نے جذبات سے ان کی حرارت اور شادابی چھین لی تھی۔ عشق کے توانا اور بے باک تصور میں ماورائیت اور تصوف کے عناصر کی شمولیت محض اس لئے کسی حقیقی واردات کے اظہار کی خاطر نہیں بلکہ اس لئے ہوتی تھی کہ شاعر کا قد عام انسانوں سے بلند تر معلوم ہو۔ جنسی طلب اور جسمانی نشاط کے تذکرے معیوب قرار دے دیئے گئے اور دبی ہوئی خواہشوں کی تہہ نے رفتہ رفتہ انسانی وجود کی ایک سحر آفریں صداقت کو بے رنگ بنا دیا۔ تحلیل نفسی نے یہ بتایا کہ انسان تجزیہ نہیں ہے اور اس کی الجھنوں کا پتہ لگانے کے لئے اس کی جسمانی اور مادی حقیقت کو ماننا پڑے گا۔ روح جسم سے الگ کوئی معنی نہیں رکھتی، اس لئے اگر وجود کی وحدت تک پہنچنا ہے تو روح وجسم کی ثنویت کے مفروضے سے چھٹکارا حاصل کرنا ضروری ہوگا۔ انسان کے نفسیاتی مسائل کا تانا بانا صرف بیرونی حالات تیار نہیں کرتے اور زندگی کی تلخ ہی حقیقتوں کے بارے میں وہ صرف اپنی ذات کے حوالے سے غور کرتا ہے اور صرف اپنے وجود کی سطح پر ان حقیقتوں سے دوچار ہوتا ہے۔ محض اس بنیاد پر کہ فرائڈ نے تمام انسانی عوارض کا سراغ جنس میں تلاش کیا یا یہ کہ اس کی فکر میں کئی خامیاں تھیں جن کے سبب خود اس کے شاگرد اس سے منحرف ہو گئے، فرائڈ کے تمام نظریات کو بیک قلم مسترد کر دینا یا معاشی اور سیاسی وتہذیبی مسائل کے ہجوم میں جنس کے تذکروں کو حقیر سمجھ کر فرائڈ کے نظریات کو ''خبیث'' قرار دے دینا بھی ایک نوع کی سادہ لوحی ہے۔ یہاں فرائڈ کے سلسلے میں ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' کے مباحث کا اعادہ مقصود نہیں، نہ ہی اس کے نظریات کی صحت اور عدم صحت کے بارے میں کوئی فیصلہ کرنا ہے۔ کہنا صرف یہ ہے کہ نئی شاعری میں جنسی الجھنوں اور واردات کے بیان کو بھی فی الاصل وجود کی حقیقت کے ایک پہلو کی نقاب کشائی سے تعبیر کرنا چاہئے۔ فرائڈ نے تحلیل کے نظریے کی بنیاد ''ضبط'' کے تصور کو بنایا تھا۔ یہ ضبط مجبوری کی ایک شکل ہے۔ چنانچہ خواب یا دیوانگی کی کیفیتیں یا خیالات کی بے ربطی

(آزاد تلازمۂ خیال) جب کسی تخلیقی تجربے کا اظہار بنتی ہے تو اس سے نہ شاعر کا دیوانہ ہونا ثابت ہوتا ہے، نہ ہی یہ اس کے ذہنی افلاس اور اخلاقی انحطاط کی دلیل ہے۔ فرائڈ کی اصطلاح میں اساطیر کی علامات کی طرح یہ تجربے بھی ''خواہشاتی تفکر'' کا نتیجہ ہیں۔ چنانچہ جب زاہد ڈار یہ کہتے ہیں کہ:

میرے لئے تو یارو
لڑکی کا خوبصورت
ننگا بدن خدا ہے

(لفظوں کے سلسلے)

یا عمیق حنفی یہ کہتے ہیں کہ:

جتنی تیز احساس کی لے اتنی ہی تیز بدن کی تال
خون و عرق کا قطرہ قطرہ گویا حاصل شوق کا جام
دونوں جانیں جسم سراپا دونوں جسم ہیں جان تمام

(ایک رات)

تو ان کی آواز اس اجتماعی نظام اخلاق کے تسلط کے خلاف ایک احتجاج بن جاتی ہے جس نے فرد کو ضبط کا تابع کر کے جذباتی اعتبار سے مجہول بنا دیا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ نیا شاعر لذت پرستی کے ایک مریضانہ تصور یا ہر امتیاز سے بیگانہ ہو کر اپنے ذاتی تجربوں کو فن کی زبان دینے پر مصر ہے، غلط ہوگا۔ ظاہر ہے کہ ہر ذاتی تجربہ کھلے بندوں اظہار کا اہل نہیں ہوتا تاوقتیکہ شاعر اس کی وساطت سے ذات و زندگی کی کسی معنی خیز حقیقت کو روشن نہ کرنا چاہتا ہو اور اسے ایک جمالیاتی پیکر میں ڈھالنے پر قادر نہ ہو۔ اسی طرح لذت پرستی بجائے خود کوئی ہنر نہیں، لیکن لذت کے کسی عارضی تجربے میں ایک دوامی سچائی کا سراغ لگانا اور اسے ایک تخلیقی تجربہ بنا دینا یقیناً ہنرمندی ہے۔ نئی شاعری تجربے کے عیب و ہنر سے بے نیاز ہو کر اس کی معنی خیزی اور تخلیقی صورت گری کو اپنا مقصود جانتی ہے چنانچہ ایسے تجربات کے اظہار کا جواز بھی پیدا کر لیتی ہے جو اپنی ابتدائی (Original) شکل میں بظاہر صرف ذاتی اور کسی فکری منطق سے عاری دکھائی دیتے ہیں۔ مثال کے طور ضبط کے مسئلے کو لیجئے۔ بڑھتی ہوئی معاشی ضروریات اور مادی مصلحتوں کے جبر نے جنسی تجربے کی نوعیت بھی تبدیل کر دی ہے۔ نیا انسان ایک جنسی اور حیاتیاتی تقاضے کی آسودگی میں اپنی مخصوص معاشی اور معاشرتی صورت حالات کے سبب خود کو ناکام دیکھتا ہے یا ایک ایسے ضبط کا تابع جس کا تسلط اس کے تجربے کو بے رنگ اور اس تجربے کے اظہار میں اسے ادھوری لذتوں کا اسیر بنا دیتا ہے۔

ہیں۔ لہٰذا ہمارے تہذیب کی ابتدائی صورتوں کی جانب لوٹنا ہوگا۔ یہاں اس نکتے کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ تہذیب کی ابتدائی صورتوں کی جانب واپسی، فرائڈ کے نزدیک انسان کا اگلا قدم ہے اور ابتدائی صورتوں سے مراد وہ بے ترتیبی اور فطری سادگی و شادابی ہے جس پر انسانی تعقل نے معروضیت اور سرد مہری کے پردے ڈال دیئے ہیں اور حقیقت و انسان کے مابین اخلاق کے رسمی تصور کی دیواریں حائل کر دی ہیں۔ دیکھئے نئے شعرا کے افکار ہیں

عادتیں اور عمریں ہمارے حلف کے پرانے غلاموں کی طرح / اپنا اپنا حصہ لینے کو کھڑی تھیں
کتنی مدتیں بیت گئیں ہم یہاں روشنیوں میں رہتے تھے
کتنی مدتیں بیت گئیں ہم یہاں اندھیروں میں محبوس ہیں

(احمد ہمیش تجدید نمبر ۱)

یہ وہ سب پرانی عادتیں تھیں جو ہمارا ایمان تھیں مرنے کے غم میں رسمیں بن گئیں
وہ سب نیکی کے رستے جو ہمیں خدا کی یادوں میں مقبول رہے تھے مگر غلطی سے قانون بن گئے
وہ شخصیتیں اتنی بڑی اور وہ رازدار کا رخ بہت کافی تھی دنیا میں
اسلوب پانی نہ ملنے پر آکاش کا رونا نہ روتے

(احمد ہمیش: تجدید نمبر 2)

تہذیب، اصول اور قوانین مہذب انسان کی عادت بن چکے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ انسان کی سعادت اور خوش بختی ہے لیکن ایسی عادتیں جو اس کی فطرت کی نفی میں اپنی بقا کے وسائل ڈھونڈنے کی سعی کرتی ہیں اس کے لئے ایک جبر ہیں۔ نئی شاعری میں اس جبر سے انکار کی لے بہت اونچی حتیٰ کہ گاہے ماہے جنون کی حد تک پہنچتی ہوئی نظر آتی ہے۔ تاہم اس کے اسباب حقیقی ہیں اور بنیادیں فکری اور نفسیاتی۔ فرائڈ اور یونگ دونوں اس فیصلے پر متفق تھے کہ جدید تہذیب دیوانگی کی کسی نہ کسی شکل سے دو چار ہے۔ فرائڈ کے نزدیک یہ دیوانگی جبلت کی پسپائی اور ضبط کے تسلط کا نتیجہ تھی۔ جدیدیت صرف جنس کو زندگی کا اول و آخر نہیں سمجھتی پھر بھی فرائڈ نے علم و عقل، مذہب، تہذیب، اخلاق اور انسان کی حسی اور نفسیاتی سرگرمیوں کے بارے میں جو خیالات پیش کئے ہیں، ان سے متعدد امور پر نئی شاعری میں مطابقت کے پہلو نکالے جا سکتے ہیں۔ اسی طرح یونگ کے انکار سے لاشعور کی فعلیت یا دیومالا اور مذہب کی طرف نئے شعرا کے ان

رویوں کی تصدیق ہوتی ہے جس پر مفصل بحث گذشتہ صفحات میں کی جا چکی ہے۔

غرضے کہ تخلیقی عمل کے بارے میں نئے اصولوں اور نظریات کا مسئلہ ہو یا نئی شاعری کے فکری، جمالیاتی اور لسانی میلان و مزاج کا، فرائڈ اور یونگ کے افکار جا بجا ان کی تفہیم میں معاون ہو سکتے ہیں، کیونکہ ان سوالات کا رشتہ انسان کے حقیقی وجود کی پیچیدگیوں سے ہے۔ مذہب، دیو مالا اور وجدان پر مباحث میں نئی شاعری کے حوالوں سے جن حقائق کا احاطہ کیا گیا ہے وہ پیچیدگیوں کے اس مرکب کا اظہار ہیں، جس کا نام انسان ہے اور جس کے جذبات اور تجربے خود فرائڈ کے الفاظ میں اس کی دریافتوں سے پہلے بھی شاعروں اور صوفیوں کے مطالعے و مشاہدے کا مرکز تھے۔'' فرائڈ اور یونگ نے انسان کے مطالعے میں اس کی قائم بالذات الجھنوں کو بھی موضوع بنایا اور ان الجھنوں کو تہذیبی ارتقا کی روایت اور جدید تہذیبی صورت حال کے آئینے میں بھی دیکھا۔ فرائڈ نے مذہب کو واہمہ سمجھا اور یونگ نے راہ نجات، لیکن اس اختلاف کے باوجود دونوں کا اتفاق اس بات پر ہے کہ مذہب انسان کی ایک نفسیاتی ضرورت ہے جس کا تعلق انسان کے نظام جذبات سے بہت مستحکم ہے۔ اسی طرح فرائڈ نے دیو مالا کو انسان کے خواہشاتی تفکر کا عطیہ قرار دیا اور یونگ نے اس کے لاشعور کی فعلیت کا نتیجہ۔ لیکن دونوں اس امر پر متفق ہیں کہ انسان کے حال میں اس کا ماضی بھی سرگرم کار رہتا ہے یا انتظار حسین کے الفاظ میں ''حال کوئی بیہ بھوئی قسم کی شے تو ہے نہیں جسے چٹکی سے پکڑ کر ہتھیلی پر رکھ لیا جائے۔ وہ تو آگے پیچھے ماضی اور مستقبل کا جلوس لے کر ظاہر ہوتا ہے۔''(98) یعنی ہر انسان میں اس کے معاصر تہذیبی ماحول کے علاوہ کئی جگہوں کے تہذیبی عناصر کا سراغ ملتا ہے، چنانچہ جدید صرف وہ نہیں جو جدید کے سماجی اور تاریخی یا منطقی تصور کا قائل اور ہمرکاب ہے، بلکہ وہ ہے جو اپنے حال کا مکمل شعور رکھتا ہے اور اس طرح اپنے حال میں وقت کی بظاہر گمشدہ لہروں کا اتار چڑھاؤ بھی دیکھتا ہے۔ دونوں نے تہذیب جدید کے بحران میں جبلتوں کی پسپائی اور تعقل زدگی کے سبب جذبات کی توہین کے المیے کی جڑیں تلاش کیں اور نئے انسان کی بے دلی اور بے زاری، احتجاج و اضطراب اور تنہائی و واماندگی کے احساس کی حقیقتوں کو واضح کیا، اور یہ بتایا کہ انسان کے جس رخ کو اس کی شیطنت سے تعبیر کیا جاتا ہے، وہ بھی اس کی ذات کا ایک ناگزیر پہلو ہے اور اس کے وجود کی کلیت کا اٹوٹ حصہ ہے۔

● ● ●

اس گفتگو کا حاصل ہے کہ بیسویں صدی کی اُردو شاعری میں جدیدیت کا آغاز و ارتقا اور اس کی حقیقت و ماہیت نہ محض اتفاقات کا نتیجہ ہے نہ یہ کہ اس کی دیواریں انسان اور اس کی کائنات حقیقی سے الگ کسی فرضی تصور یا خلا میں اپنی بنیاد رکھتی ہیں۔ جدیدیت کی ترجمان شاعری (نئی شاعری) نئے انسان کی موجود و مشہود صورت حال کا تخلیقی اظہار ہے۔ یہ وضاحت کی جا چکی ہے کہ شاعری منظوم فلسفہ نہیں ہوتی، نہ ہی شاعر پر یہ لازم آتا ہے کہ وہ اپنے عہد کے فلسفیانہ افکار کے بالاستیعاب مطالعے کے بعد اپنے تجربات کی فلسفیانہ تعبیر و تشریح کا فرض انجام دے۔ لیکن وہ تمام میلانات جو جدیدیت سے وابستہ کیے جاتے ہیں، اور جن کی نمائندگی نئے شعرا نے کی ہے، ایک فلسفیانہ اساس بھی رکھتے ہیں، جس کی تصدیق ان تمام مفکروں کے خیالات سے ہوتی ہے جنہوں نے نئے انسان کے مسائل کو سمجھنے اور سمجھانے کے جتن کیے ہیں۔ مفکر کے خیالات میں جو نظم و ضبط، ترتیب و توازن اور وضاحت و استدلال ہوتا ہے، شاعری اپنے پیچیدہ طریق کار کے باعث اس کا بار نہیں اٹھا سکتی۔ چنانچہ شاعری میں وہ افکار کسی قدر بدلی ہوئی صورتوں میں سامنے آتے ہیں۔ اس لئے زیر ترتیب مقالے میں جدیدیت سے وابستہ یا اس پر اثر انداز ہونے والے میلانات کی تفسیر و تجزیے (جدیدیت کی فلسفیانہ اساس) کے بعد، گذشتہ صفحات میں، ان کے تخلیقی اظہار و انکشاف کی ہیئتوں پر بھی نظر ڈالی گئی ہے۔ ہر شعر اور ہر نظم اپنی جگہ ایک خود مکتفی اور منفرد مسئلے کی حیثیت رکھتی ہے، چنانچہ ادبی تنقید کا بنیادی مطالبہ یہ ہوتا ہے کہ ہر جمالیاتی تجربے کو ایک خود مکتفی وحدت سمجھ کر اس کے مضمرات سے بحث کی جائے اور ان بے نام محاسن و معائب کو الفاظ کی گرفت میں لایا جائے جو اس وحدت کی ترکیب کا حصہ ہوتے ہیں۔ اس مقالے کے حدود سے یہ مسئلہ باہر تھا۔ نیز طوالت کا خوف بھی اس امر کا متقاضی تھا کہ مباحث، موضوع کے دائرے سے باہر نہ جائیں۔ اسی لئے گذشتہ صفحات میں جن سوالات پر نظر ڈالی گئی وہ پوری طرح ادبی تنقید کے احاطے میں شامل نہیں ہیں۔ شروع ہی میں یہ وضاحت بھی کر دی گئی تھی کہ نئی شاعری یا جدیدیت کے میلان سے پہلے کی شعری روایت کا محاکمہ اس مطالعے کا مقصود نہیں ہے۔ چنانچہ الگ الگ اصناف، شعر کی پوری روایت اور اس کے سلسلے وار سفر کا تجزیہ کرنے کی بجائے، اس باب میں نئی شاعری کے آغاز و ارتقا سے پہلے صرف انھی شعرا کی مساعی پر نظر ڈالی گئی ہے جن کے افکار میں جدیدیت کے اوّلیں نشانات کا سراغ ملتا ہے[99] اور ساری بحث جدیدیت کی ترجمان شاعری کے فکری پس منظر اور منظر نامے پر مرکوز رکھی گئی ہے۔ شاعری جب بجائے خود ایک روایت ہے تو نئی شاعری میں پرانے شعرا کے بعض رنگوں کی شمولیت بھی ناگزیر ہے، چنانچہ مثال

کے طور پر نئی غزل میں میرؔ، سوداؔ، غالبؔ، یگانہؔ، فراقؔ اور شادؔ عارفی کے اسالیب فکر و اظہار کی بازگشت بھی شامل ہے۔ یہ مسئلہ ایک مفصل اور علاحدہ بحث کا طالب ہے جو اس مقالے کے حدود میں ممکن نہ تھی۔ البتہ نئی شاعری کے طریق کار، علی الخصوص علامتی اظہار کے بعض پہلوؤں کا جائزہ اور نئی شعری جمالیات کے بعض مسائل کا مطالعہ ضروری ہے تاکہ جدیدیت کی فلسفیانہ نوعیت و قدر کے ساتھ ساتھ نئی شاعری میں اس نوعیت و قدر کی ترجمانی کے آداب کا اندازہ بھی لگایا جا سکے۔ آئندہ باب انہی مباحث کے لئے وقف لیا گیا ہے۔

حواشی اور حوالے

1. Quoted from Michael Hamburger. The Truth of Poetry, New York, 1969, P.40

2۔ [illegible] ص۔ 31

3. The Theory of Avant-Garde, P 19

[illegible]

The school notion presupposes a master and a method, the criterian of tradition and the principle of authority. It does not take account of history, only of time ... The school, then, is pre-eminently static and classical, while the movement is essentially dynamic and romantic. Where the school presupposes disciples consecrated to a transcendent end, the followers of a movement always work in terms of an end immanent in the movement itself, P.20.

4۔ [illegible] (مشمولہ گفتگو، سہ ماہی، بمبئی) میں مفصل [illegible] کے خوف سے جدیدیت اور نئی شاعری کی [illegible] جو اس مقالے کے حدود میں ناگزیر [illegible]۔

5. Quoted from the Theory of Avant-Garde, P 35

6. From Frederik Amiel's Journal, Ref. Ibid, P 35

7۔ [illegible] ص 29/30

8. Tristan Tzara : Lecture on Dada, in Science, Faith And Man, P.189

9. George Groszim C.W.E. Bigsby's Dada And Surrealism, London, 1972, P.5.

10۔ وزیر آغا: جدید اُردو شاعری ایک مثبت تحریک، شب خون الہ آباد، فروری 1970، ص 3۔

وزیر آغا ''اُردو شاعری کا مزاج'' جدید ناشرین، لاہور، مئی 1975۔ اس سلسلے میں وزیر آغا بھی اس غلطی کے شکار ہوئے ہیں جس کے تحت راشد نے جدید شاعری کی تحریک کو جدیدیت کا حرف آغاز قرار دیا تھا۔ وزیر آغا بھی لفظ جدید کے سابق تصور و جدیدیت کے اثرات سے متاثر نہیں کر سکے، چنانچہ یہ فیصلہ کیا کہ حالی اور آزاد وغیرہ نے نظم کے افق وسیع کر کے جدید اُردو نظم (نئی شاعری) کے لئے راہ ہموار کی تھی، مگر چہ اقبال نے جدید نظم کو ایک واضح سمت اور شخصیت سے ہمکنار کیا۔ وزیر آغا نے ''جدید'' سے جو فنی اصول اور ذہنی و جذباتی مسائل منسوب کئے ہیں، اُن کے اکا دکا نشانات اقبال کے علاوہ دوسرے شعراء کے یہاں بھی ڈھونڈے جا سکتے ہیں کیونکہ روح عصر کی ترجمانی کسی نہ کسی سطح پر ہر باشعور شاعر کے یہاں ملتی ہے۔ حلقہ ارباب ذوق کی سولہویں سالگرہ کے جلسے (14 ستمبر 1956ء) کے صدارتی خطبے میں خود راشد نے اپنے موقف کی تردید کی ہے اور یہ کہا ہے کہ ''حالی اور آزاد اور ان کے بعد اکبر اور اقبال جدید شاعر تھے۔ لیکن صحیح بات یہ ہے کہ اُردو کے ان عظیم شاعروں نے بھی محض قدامت کا ایک جامہ اتار کر دوسرا پہن لیا تھا۔''

11۔ شب خون، فروری 1970، ص 3

12 Robert Lowell in Modern Poets On Modern Poetry, P.252/253.

13۔ اقبال شاعری کی حد تک تو نسلی امتیاز اور عصبیت کے مخالف اور محمود و ایاز کو ایک ہی صف میں رکھتے رہے ہیں لیکن اپنی ذاتی زندگی میں وہ نطشہ کے اس اثر سے خود کو آزاد نہ رکھ سکے۔ چنانچہ اپنے بھتیجے اعجاز احمد کی شادی کے سلسلے میں اپنے ایک خط میں انہوں نے اس پریشانی کا اظہار کیا ہے کہ انہیں پنجاب کا کوئی کشمیری برہمن خاندان مسلمانوں میں ایسا نہیں ملتا جہاں وہ رشتے کی بات کر سکیں۔

14۔ برگساں تخلیقی ارتقا، بحوالہ بشیر احمد ڈار اقبال اور برگساں، مضمون مشمولہ فلسفہ اقبال، بزم اقبال، لاہور 1957، ص 146

15۔ بحوالہ ضمیر علی بدایونی: اقبال وجودیوں کے درمیان، مضمون مشمولہ ماہ نو، کراچی، اپریل 1961، ص 12

16 Thomas L. Hana : Albert Camus And The Christian Faith, in Camus P.49/50

17۔ اقبال کے الفاظ یہ ہیں:

جو ''چاہیے'' (یعنی معیاری نصب العین) کی نمود کی خاطر ''جو ہے'' کا مقابلہ ہی صحت اور قوت کا سرچشمہ ہے۔'' مضامین اقبال ص 199

18۔ بحوالہ خلیفہ عبدالحکیم: فکر اقبال، ناشر بزم اقبال، لاہور، الائیڈ پریس ص ۔ 611

19۔ ''یہ کتاب اُردو مستقبل کا خواب نامہ ہے دھندلا اور ادھورا اصولاً یہ پنجابی، انگریزی، بنگلہ وغیرہ اور اُردو کا درمیانی فاصلہ کم کرنے کی ایک ابتدائی کوشش ہے۔ پنجابی پیوند میں نے خاص طور سے جا بجا لگائے ہیں۔ یہ

48۔ اس سلسلے میں میراجی کا حسب ذیل اقتباس دیکھئے:

"ادب شخصیتوں کا ترجمان ہے اور شخصیتیں زندگی کی نمائندگی کرتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ آج کل ہماری زندگی ہر مہینے نہیں تو ہر سال ضرور بدلتی جا رہی ہے اور یوں نہ صرف اقتصادی اور سماجی حالات ادب پر اثر انداز ہو رہے ہیں بلکہ اس کے ساتھ ہی ساتھ ذہنی طور پر خصوصاً مغرب سے آئے ہوئے خیالات جہاں ادب اور آرٹ میں فنکاری کے نئے اسلوب رائج کرنے کا باعث ہوئے ہیں وہاں اخلاقی لحاظ سے بھی روز مرہ کی باتوں کو دیکھنے کا ایک نیا ڈھب آتا جا رہا ہے بلکہ آ چکا ہے۔"

میراجی: نئی شاعری کی بنیادیں، سوغات، جدید نظم نمبر، ص 162

(الف) اس نقطے پر میراجی جدیدیت کی فکری رو سے چند دور بھی ہو جاتے ہیں۔ ان کی نظر امکانات پر تھی اس لئے مستقبل کے خطروں کا وہ شدید احساس ان کو نہیں تھا جو نئی شاعری میں خوابوں کی مکمل تباہی اور بدی کے ثبات پر ایک غم آمیز یقین کے سبب واضح شکلوں میں رونما ہوا۔

(ب) نئی شاعری میں بغاوت کے اظہار کا رنگ نایاب ہے اور ماحول سے بیزاری کا اظہار نمایاں۔ یہ بیزاری افسردگی اور احتجاج دونوں شکلوں پر ظاہر ہوئی ہے۔

(ج) نئی شاعری میں سہاروں کا تصور کسی بیرونی نقطے پر مرکوز نہیں۔ سہاروں کا تصور معاشرتی اصلاح و تعمیر سے وابستہ ہوتا ہے۔ نیا شاعر صرف صورت حال کا اظہار کرتا ہے ان قیاسات کا نہیں جو مستقبل کے منتظر ہوں۔

(د) نئی شاعری میں احساس تنہائی کے مضمرات بہت پیچیدہ ہیں۔ یہ تنہائی صرف جسمانی یا جذباتی سہاروں کے فقدان کا نتیجہ نہیں بلکہ نفسیاتی اور تہذیبی ہے۔ چنانچہ گھر کی دنیا میں بھی تنہائی کا احساس ساتھ رہتا ہے۔ اس مسئلے کا ایک اور اہم پہلو تنہائی کی جستجو کے طور پر بھی ظاہر ہوا ہے جس کے اسباب صنعتی معاشرے کی سرد مہری اور روحانی ناداری میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ راقم الحروف نے اپنے ایک مضمون "تنہائی کا مسئلہ" (شب خون، الہ آباد) میں تنہائی کے مسئلے کے اس پہلو کا احاطہ کیا ہے۔

49۔ نئی شاعری کی بنیادیں، سوغات، جدید نظم نمبر، ص 163/64/65

50۔ راشد: لا = انسان (ایک مصاحب)، المثال، لاہور، جنوری 1969ء، ص 27

51۔ نئی شاعری کی بنیادیں، سوغات، جدید نظم نمبر، ص 163

52۔ لا = انسان ص 5

53۔ راشد: ایک خط (سلیم احمد کے نام)، راشد نمبر، شعر و حکمت، ص 327/28

54۔ بحوالہ ایضاً ص 328/29

55۔ 'ماورا' (تعارف طبع اوّل)، طبع چہارم، المثال، لاہور، فروری 1969ء، ص 116

56۔ 'انسان' کے چند مصرعے حسب ذیل ہیں:

الٰہی تیری دنیا جس میں ہم انسان رہتے ہیں
غریبوں جاہلوں مردوں کی بیماروں کی دنیا ہے

یہ دنیا بے کسوں کی اور لاچاروں کی دنیا ہے
ہم اپنی بے بسی پر رات دن حیران رہتے ہیں
ہماری زندگی اک داستانِ ناتوانی ہے
بنا لی اے خدا اپنے لئے تقدیر بھی تو نے
اور انسانوں سے لے لی جرأتِ تدبیر بھی تو نے
یہ داد اچھی ملی ہے ہم کو اپنی بے زبانی کی

اور نظم کا آخری مصرعہ یہ ہے:

خدا سے بھی علاجِ دردِ انساں ہو نہیں سکتا

57 Archibald Macleish . Poetry And Experience. Penguin Books. 1965, P 102

58۔ 'ایران میں اجنبی'، الشال، لاہور، مارچ 1969ء، ص 142

59۔ 'دستِ تہِ سنگ' کا یہ اقتباس دیکھئے:

اسی روحِ شب گرد کا
اک کنایہ ہے شاید
یہ ہجرت گزینوں کا بچھڑا ہوا قافلہ بھی
جو دستِ ستمگر سے مغرب کی مشرق کی پہنائیوں میں
بھٹکتا ہوا پھر رہا ہے

60۔ کوئی مجھ کو دورِ زمان و مکاں سے نکلنے کی صورت بتا دو
کوئی یہ سجھا دو کہ حاصل ہے کیا ہستیِ رائیگاں سے
کہ غیروں کی تہذیب کی استواری کی خاطر (بیکراں)
عبث بن رہا ہے ہمارا لہو مومیائی

زندگی کو تنگنائے تازہ تر کی جستجو
یا زوالِ عمر کا دیو سبک پا روبرو
یا انا کے دست و پا کو وسعتوں کی آرزو
کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم
(کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم)

61۔ ہم محبت کے خرابوں کے مکیں
ریگِ دیروز میں خوابوں کے شجر بوتے رہے
سایہ ناپید تھا، سائے کی تمنا کے تلے سوتے رہے (ریگِ دیروز)

62۔ یہ خلائے وقت کہ جس میں ایک سوال ہم

اپنے معنی کھوج نکالوں
تب جا کر یہ راہ کٹے گی

(شب گشت)

72۔ گاہے چوراہے میں چکا چوند مندمل زخم
خوف ناک گمبھیر چشم بد دور تیرہ جس
حرام مغز امتحان میں ہے

(قدیم نجم)

73۔ اور میں گھڑی کی ظالم سوئیوں کی ٹک ٹک میں
دن کے زرد پہاڑ پہ چڑھنے لگتا ہوں (کوہ ندا)

74 Quoted from The Times Of India, New Delhi, July 18, 1972, P.4.

75۔ ماخذ (دیباچہ) ص 41

76۔ ایضاً ص 14/15

77۔ خوشبو کی ہجرت (ایک مکالمہ)، سویرا، لاہور، شمارہ 17/18 مدیر حنیف رامے، نذیر چودھری، ص 221

78۔ محمد حسن عسکری: انسان اور آدمی، مکتبہ جدید، لاہور، اکتوبر 1953 ص 183

79۔ اختر الایمان: کچھ شاعر کے بارے میں، نجات سے پہلے (قاضی سلیم) مکتبہ شب خون، الہ آباد، ص 105

80۔ خلیفہ عبدالحکیم: فکر اقبال، ناشر بزم اقبال، لاہور۔ (الائیڈ پریس لاہور)
"علامہ خود فرماتے ہیں کہ میں تشکیک اور تفلسف کے ظلمات میں سے ہوتا ہوا ایمان و یقین کے آب حیات تک پہنچا ہوں۔" ص 724

81۔ محمد صفدر: بے راہ روی کی ضرورت، مضمون مشمولہ نئی شاعری ص 215/216

82۔ جیلانی کامران: نئے لکھنے والوں سے میری ملاقات، مضمون مشمولہ نئی شاعری، ص 131/32

83. Bhagvad - Gita, Chapter VII, New American Library, 1956. P.71.

" Iam the essence of the water,
The Shining of the Sun and the Moon;
Om in all the Vedas,
The word that is God.
It is I who resound in the ether
And am potent in man.
I am the sacrd smell of the earth,
The light of the fire,
Life of all lives,

Austerity of ascetics.

Know me, eternal seed

of everything that grows......... ..."

84۔ انتظار حسین، نیا ادب اور پرانی کہانیاں، نیا دور، کراچی شمارہ 23/24، ص50

85۔ اختر احسن، میری زمین غزلیں اور زمین بدھ مت، نصرت، لاہور، شمارہ نمبر 11۔ نومبر 1962، ص133

86۔ نیا اسم (ایک گفتگو، ناصر کاظمی اور انتظار حسین کے مابین) نیا دور، کراچی، شمارہ 7/8، ص95

87۔ جیلانی کامران، نئے لکھنے والوں سے میری ملاقات، نئی شاعری، ص131/32

88۔ اختر احسن، نئی شاعری کا منشور، نئی شاعری، ص29

89۔ اختر احسن، میری زمین غزلیں اور زمین بدھ مت، نصرت، لاہور، شمارہ نمبر 11، ص135

90. Quoted from The Chief Currents of Contemporary Philosophy, P.551.

91۔ اس سلسلے میں اقتباس ذیل کے یہ جملے بھی توجہ طلب ہیں ''نئی شاعری کا تصوراتی اور جذباتی لہجہ ایک مخصوص تاریخی، تمدنی سیاق و سباق سے ماخوذ ہے۔ 1947ء سے فوراً بعد کی منظومات میں جس جذباتی اضمحلال اور ذاتی افسردگی کا احساس ملتا ہے وہ پرانے ثقافتی اثاثے سے علاحدگی کا Nostalgia ہے۔'' مضمون ''نئی شاعری کا منصوبہ''، نئی شاعری، ص40

92۔ فراق گورکھپوری، من آنم، ادارہ فروغ اردو، لاہور 1962، ص189

93۔ جیلانی کامران، نئے لکھنے والوں سے میری ملاقات، نئی شاعری، ص145

94۔ نیا اسم، نیا دور، کراچی، شمارہ 7/8، ص92

95۔ ایضاً، ص92

96۔ جیلانی کامران، جمالیات اور اسلام، ادب لطیف، لاہور، جنوری 1963، ص8/9/10/11

97۔ سردار جعفری: ترقی پسند ادب، ص193/94/203

98۔ انتظار حسین، اجتماعی تہذیب اور افسانہ، نیا دور، کراچی شمارہ 18/18، ص68

99۔ مثلاً اس باب میں نئی غزل کی روایت کا جائزہ نہیں لیا گیا ہے۔ اس موضوع پر راقم الحروف کے تین مقالے: (1) سوالیہ نشان اور آج کی غزل (2) اردو غزل 1947ء کے بعد (ہندوستان میں) اور (3) نئی غزل کی روایت، بالترتیب ''فنون''، لاہور کا غزل نمبر، شعبہ اردو مسلم یونیورسٹی کی جانب سے شائع ہونے والی ایک کتاب ''اردو ادب آزادی کے بعد'' اور ''شعر و حکمت''، حیدرآباد میں شائع ہو چکے ہیں۔

چھٹا باب

☆ نئی شاعری (2)

☆ نئی جمالیات فنی ولسانی مسائل

●
●

پچھلے باب میں بیسویں صدی کی اُردو شاعری کا جو منظر نامہ پیش کیا گیا اس سے ایک نئے ذہنی ماحول کی تصویر ابھرتی ہے۔ یہ تصویر ''جدید'' کے تاریخی اور مادّی تصور (حالؔی اور آزادؔ کی اصلاحی تحریک) اور ''جدید'' کے سیاسی، اقتصادی یا تہذیبی تصور (ترقی پسند تحریک) دونوں سے فی نفسہٖ مختلف ہے اس پر ''جدید'' کے اس منطقی تصور کا اطلاق بھی ممکن نہیں جس کی تشکیل سائنسی عقلیت کے ہاتھوں ہوئی تھی اور جس کے مضمرات پر ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' میں تفصیل کے ساتھ گفتگو کی جا چکی ہے۔ یہ تصویر نئے انسان کے مقاصد اور اس سے وابستہ امکانات و فرائض کے بجائے اس کی حقیقی صورت حال پر مبنی ہے، ایک انتہائی پیچیدہ اور پر اسرار حقیقت کے زندہ و متحرک پیکر کی شکل میں۔ یہ پیکر پورے انسان کا ہے، صرف اس کے اخلاقی یا سماجی یا سیاسی یا اقتصادی وجود کا مظہر نہیں۔ اسی لئے اس کی ترکیب میں جا بجا وہ تضادات دکھائی دیتے ہیں، جن سے زندگی کی پیچ در پیچ کلیت عبارت ہے۔ تاریخیت، مظہریت، وجودیت، مذہبیت مابعدالطبیعیات اور نفسیات، ان سب کا موضوع متخالف میلانات اور جذبہ و جبلت کی ڈور میں بندھی ہوئی ذات اور اس کی کائنات ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں فکر کے اُن زاویوں کی کار فرمائی بہت واضح ہے جن کی علمی اور فلسفیانہ تعبیر و تشریح نئی حسیات سے متاثر اور اس پر اثر انداز ہونے والے علماء اور مفکرین نے کی ہے۔ جو افکار و نظریات جدیدیت کو فلسفیانہ اساس فراہم کرتے ہیں، بیشتر صورتوں میں وہ نئی شاعری کا فکری سرچشمہ نہیں بلکہ اس طرز احساس کے مؤید ہیں جس نے اُردو کی شعری روایت میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا۔ اس سلسلے میں ایک توجہ طلب مسئلہ یہ ہے کہ مغربی شعر و ادب میں فکر و احساس کے نئے زاویوں کا اظہار انیسویں صدی کے اواخر سے ہی نظر آنے لگا تھا۔ پہلی جنگ عظیم

کے بعد کا زمانہ اپنی مخصوص جذباتی اور ذہنی فضا کے سبب ان ادوار سے زیادہ اضطراب آگیں تھا جن کی اثر انگیزی فرانسیسی اشاریت پسندی اور جرمن رومانیت کے فروغ وتشکیل کا باعث ہوئی۔ اسی لئے جدیدیت کے خدوخال مغربی شعرا کے یہاں بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائیوں میں ہی اچھی طرح روشن ہو چکے تھے۔ اردو شاعری نے حالی و آزاد سے ترقی پسند تحریک تک، چند مستثنیات سے قطع نظر، ادب کے ایک میکانکی اور سماجی تصور کو ہمیشہ اپنا نشان امتیاز سمجھا اور زندگی کے ان مناصب کی جانب دراز دست رہی جن کی تکمیل کا حق اصلاً سیاسی قائدین اور سماجی مصلحوں کو پہنچتا تھا۔ اجتماعی مسائل کی طرف اجتماعی رویے اور ردعمل کے اظہار کا سبب اردو شعرا کی یہی اصلاح پسندی تھی، اور تعمیر وفلاح کے اسی شوق کا نتیجہ تھا کہ حالی و آزاد سے ترقی پسند شعرا تک اردو شاعری کم وبیش ہمیشہ فن کے ایک سماجی تصور کی تابع رہی۔ تخلیقی عمل، سماجی عمل بن گیا اور افادہ ومقصد کے سماجی معیاروں کے تحت افکار واظہار کی حدیں متعین کر دی گئیں۔ شاعری زندگی کی آئینہ بندی اور تنقید سے آگے بڑھ کر زندگی کا منصوبہ بن گئی۔ ظاہر ہے کہ اس طرز فکر کے اظہار کی بہتر صورتیں سماجی علوم مہیا کر سکتے تھے۔ زندگی پر سائنس اور سیاست کے تسلط کی روشنی میں یہ خیال محض ایک خواب تھا کہ شعر وادب یا فنون لطیفہ کے ذریعے تباہی کے اس سیلاب کو روکا جا سکتا ہے جو موجودہ معاشرے کی پریشاں نظری اور بحران کا سبب ہے۔ معاشی اور مادی ضرورتوں کی آسودگی بھی اگر شعر وادب کے وسیلے سے ممکن ہو سکتی تو آج انسانی معاشرہ ان مسائل کے بارے شاید یکسر محفوظ ہوتا۔ اس میں شک نہیں کہ فنون بھی زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں اور انسانی جذبہ وشعور کی نوعیت وجہت میں ایک خاموش اور آہستہ خرام تغیر کا سبب بنتے ہیں لیکن یہ تغیر لازمی طور پر سماجی ضرورتوں کے مطابق نہیں ہوتا، نہ ہی اس کا نتیجہ حتماً مادی اور طبعی سرگرمیوں کے کسی تعمیری سلسلے کا آغاز ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ادب اور فن سے متاثر ہونے کے لئے بصیرت وتفہیم کی جو سطح درکار ہوتی ہے وہ انسانی تاریخ کے کسی بھی دور میں متاع عام نہیں رہی۔ عوامی فن وثقافت کی قدریں عوام کی معصوم خواہشوں اور خوابوں کی طرح براہ راست اور سہل الفہم ہوتی ہیں۔ ان کے تجربے سادہ ہوتے ہیں اور زندگی کے تمام مسائل ومعاملات اس سادگی کا مظہر۔ اس مسئلے پر پچھلی کتاب میں بحث کی جا چکی ہے کہ عوامی فن کی ماہیت وہیئت بالطبع فن کے ترقی یافتہ معیاروں سے مختلف ہوتی ہے۔

شاعری کو اگر منصوبہ بند مقاصد کا ترجمان بنایا جائے تو ضروری ہوگا کہ اس کے صیغۂ اظہار کے سلسلے میں بھی وہ شرطیں ملحوظ رکھی جائیں جن کا پابند شاعر اپنے آپ کو سمجھتا ہے۔ کیونکہ کسی بھی گروہ کی ذہنی قیادت کے لئے اس گروہ کی سطح شعور کا احترام بہرنوع ایک لازمی امر ہے۔ جدیدیت چونکہ اجتماعی

تجربات و مسائل کو بھی ذاتی تجربے کے بغیر قبول نہیں کرتی اس لئے ہر شعری پیکر (ذاتی تجربے سے مشروط ہونے کے بعد) ایک قائم بالذات مسئلہ بن جاتا ہے۔ چنانچہ فن کی آزادانہ حیثیت میں یقین نے فنی اور لسانی اعتبار سے بھی نئی شاعری کو اپنی پیش رو شاعری کی بہ نسبت پیچیدہ تر بنا دیا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ہر فن کی طرح شاعری بھی کاری گری اور تکنیک ہے لیکن یہ تکنیک کسی بتائے ہوئے طریقے کے میکانکی معمول کی آفریدہ نہیں ہوتی[1] شاعری میں زبان اور اس کے تمام اوزاروں کی طرف شاعر کا رویہ انفرادی ہوتا ہے۔ اس رویے کی تربیت میں اس کی روایت اور ماحول کے اثرات کی اہمیت مسلم ہے۔ تاہم ذاتی تجربے اور طرز احساس کی زائیدہ شاعری لسانی اور فنی اعتبار سے ہمیشہ عمرانی معاہدوں کی پابند نہیں ہوتی۔ اس لئے ہر شاعر کے مطالعے میں اس کے انفرادی طریق کار اور استعداد، نیز زبان کی طرف اس کے ذاتی رویوں کی تلاش و تفہیم ناگزیر ہے۔

فلسفیانہ سطح پر زبان اور اس کے اظہار کی گوناگوں صورتوں کے تجزیاتی مطالعے کی جانب باقاعدہ توجہ سب سے پہلے منطقی اثبات پسندوں نے کی۔ منطقی اثبات پسندی کے موسس وٹگنسٹائن سے لے کر اس فلسفے کے نسبتاً جدید تر مفسر وارنک تک کے افکار کا خلاصہ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس کے ضمن میں پیش کیا جا چکا ہے۔ وٹگنسٹائن نے اپنے ''فلسفۂ منطق کے رسالے'' میں لسانی اظہار کے جس مسئلے کو اپنا کلیدی موضوع بنایا تھا وہ علامت ہے۔ لفظ اور خیال کے رشتے اور لفظ کے علامتی تبدل کے سوالات پر تمام منطقی اثبات پسندوں نے بحث کی ہے اور چند اختلافات کے باوجود بعض متفقہ نتائج تک پہنچے ہیں۔ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس میں یہ تفصیلات بیان کی جا چکی ہیں۔ عرض صرف یہ کرنا ہے کہ افکار کی طرف اسالیب اظہار کے معاملے میں بھی اُردو کی نئی شاعری تا حال ایسے مسائل میں الجھی ہوئی ہے جو مغرب میں جدیدیت کے مفسروں کو اب سے تقریباً چالیس برس پہلے درپیش تھے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد مغرب میں جدیدیت کی روایت نے جو رُخ اختیار کئے، ان کے تاثر اور رنگ و آہنگ میں اضافہ دوسری جنگ عظیم کے بعد کی دہائیوں میں ہوا۔ مگر ان افکار کی روایت مغرب میں اب خاصی طویل اور مستحکم ہو چکی ہے۔ اُردو شعرا کے یہاں یہ روایت ابھی تک تشکیل کے مراحل سے گزر رہی ہے۔ اسی طرح اُردو کا نیا شاعر ابھی تک علامت کے مسئلے کو حل نہیں کر سکا ہے اور نئی شاعری کا معتد بہ حصہ علامتی اظہار کی پیچیدگیوں کو سمجھے بغیر بیشتر اُردو قارئین کے لئے یکسر ناقابل فہم رہے گا۔ اس سلسلے میں یہ بات پہلے بھی کہی جا چکی ہے کہ لفظ کا علامتی تبدل اور اشیا یا تجریدی تجربوں کا علامتی اظہار، تخلیقی عمل کی پوری روایت سے علاقہ رکھتا ہے اور اس طرز احساس یا طریق کار کے اسباب تخلیقی اور فنی ہی نہیں نفسیاتی اور خلقی بھی ہیں لیکن مغرب کی نئی شاعری

اور کم و بیش تمام ممالک کے موجودہ آواں گارد حلقوں میں اظہار کے صیغہ و آہنگ کی نوعیت اُردو کے نئے اسالیب شعر کے مقابلے میں زیادہ تیز رفتار تبدیلیوں کی ہم رکاب ہے۔ علامتوں میں سوچنا یا اشیا کو علامتوں کی سطح تک لا ناحسی اور نفسیاتی تجربوں کی تجسیم کے ذریعے حقائق کا علامتی ادراک، انسانی فطرت کا ایک خود کار عمل ہے۔ پس یہ کہنا تو غلط ہوگا کہ استعارہ سازی یا پیکر تراشی کی گرفت سے مکمل آزادی کا حصول ممکن ہے لیکن مغرب کے آواں گارد حلقوں میں مشینی جمالیات (Vehicle Aesthetics) براہ راست شاعری (Direct Poetry) یا بیان کی شاعری (Poetry of Statement) جس تیزی کے ساتھ مقبولیت حاصل کرتی جا رہی ہے، اس نے شعر کی خارجی ہیئت کے نئے اصول ترتیب دیئے ہیں۔ بودلیر نے بہت پہلے یہ بات کہی تھی کہ ''وہ وقت دور نہیں جب یہ حقیقت سمجھ لی جائے گی کہ ہر وہ ادب جو سائنس اور فلسفے کے درمیان دوستانہ طریقے سے سفر طے نہیں کرتا خود اپنے ہاتھوں اپنی موت یا خودکشی کا مرتکب ہوگا۔''(2) سانتیانا کو توقع تھی کہ عقلی تعلیم سے محرومی کے سبب قدیم زمانوں کے شعرا جن نیم متصوفانہ دنیاؤں میں بھٹکتے پھرتے تھے، اب عقل و شعور کی مدد سے نیا شاعر ان دنیاؤں سے الگ ایک نئی دنیا (تخلیقی) کی تعمیر میں کامیاب ہوگا، اور اس کی شاعری کی جڑیں تصوریوں کے بجائے سچے انسانی تجربوں میں پیوست ہوں گی۔(3) یوجین ویرون نے بھی کم و بیش اسی خیال کا اظہار کیا تھا، یہ کہتے ہوئے کہ فن اساطیری تخیل سے کنارہ کش ہو کر سائنسی بن جائے گا۔(4) غرضے کہ مغربی علمائے ادب کے افکار میں، جا بجا اس قسم کی شہادتیں دیکھی جاسکتی ہیں جن سے اساطیری اور علامتی تخیل کے بجائے ایک عقلی اور سائنسی صیغہء اظہار کے امکان کی نشاندہی ہوتی ہے۔ اس طرز فکر کا سلسلہ مغرب میں گذشتہ صدی کے اواخر ہی سے شروع ہو چکا تھا۔ سائنسی فکر کے فروغ نے بیسویں صدی کے اوائل میں اس زاویہء نظر کو اور تقویت پہنچائی، چنانچہ 1913ء میں دی زایاس اور ہیوی لینڈ نے The Modern Evolution of Plastic Expression میں یہ اعلان کیا کہ ''فن سائنس سے متاثر ہی نہیں اس میں جذب ہوتا جا رہا ہے۔'' لیکن اس کتاب میں یہ جملہ بھی شامل ہے کہ ''ابھی ہم شاید اس منزل تک نہیں پہنچے ہیں جہاں فن کو انسان کا خالصتاً سائنسی اظہار تصور کیا جا سکے۔'' اس ضمن میں اسٹرنڈ برگ کی یہ بات زیادہ حقیقت پسندانہ تھی کہ اگر فن سائنس کی طرح تعمیمیت زدگی کا شکار ہو گیا تو تحیر کے عنصر سے یکسر خالی ہو جائے گا۔ سائنسی اظہار کی خوبی اس کا تیقن اور استدلال ہے۔ فن کی بقا کا دارومدار اس کے ابہام اور عدم تیقن پر ہے جو ذہن کو کبھی آسودہ و مطمئن نیز بے نیاز جستجو نہ ہونے دے۔ پھر سائنس ہمیشہ مجرد وضاحتیں کرتی ہے۔ فنون تجریدی حقائق اور اصولوں کو بھی زندہ اور متحرک پیکروں میں ڈھال دیتے ہیں۔(5) اس لئے نہ

سائنس کو کبھی فن کا رتبہ مل سکتا ہے نہ فن کو سائنس کا، تاوقتیکہ ذہنی ارتقا کے کسی موڑ پر ان کے باہمی امتیازات کا احساس ہی بالکل ختم نہ ہو جائے۔ بودلیر یا سانیتانا یا یوجین ویرون وغیرہ کے قیاسات کی بنیادیں فی الاصل اس خوف پر قائم تھیں جس کے اسباب مادیت اور تعقل کی غیر متوازن فضا میں انسان کی جذباتی زندگی اور تخیلی قوتوں کے ممکنہ خاتمے نے فراہم کئے تھے۔ خوف کی شدت نے ان کی بصیرت کو بھی ایک مبالغہ آمیز نتیجے تک پہنچا دیا۔ وہ اس بنیادی صداقت سے دور ہوتے گئے کہ اساطیری تخیل یا سری تجربے عقلیت سے بعد یا محض قدامت زدگی کے ترجمان نہیں ہوتے اور ان تجربوں کی نمود بعض ایسے عناصر کی رہینِ منت ہوتی ہے جو انسان کی باطنی ترکیب میں شامل ہیں۔ اس سے قطع نظر، سچے انسانی تجربوں کا تصور بھی اضافی ہے۔ قدما، متصوفانہ تجربوں اور اساطیری وقائع کو مشہود سچائیوں کی طرح محسوس کرتے تھے اور ان کا تخیل جن تصوریوں کی تخلیق کرتا تھا، وہ ان کے نزدیک کسی بھی صورت میں حقیقتوں سے کمتر اور فرومایہ نہیں ہوتے تھے۔ منطقی اثبات پسندوں نے بھی مابعدالطبیعیات کو محض پراسرار اور انوکھے لسانی پیرائے سے تعبیر کیا تھا اور طبیعی تجربوں اور حسی واردات کو ایک ہی معیار کے مطابق سمجھنے کی سعی کی تھی لیکن بالآخر یہ کہہ کر کہ حسی اور تخیلی تجربے گہرے جذباتی ایقانات کا نتیجہ ہوتے ہیں، وہ اپنے موقف سے ہٹ گئے۔ مغرب کا نیا شاعر براہ راست اور خطابیہ انداز بیان سے نہ تو خوفزدہ دکھائی دیتا ہے نہ ہی اس کے لئے علامت سازی کا عمل کسی ایسے فریضے کی حیثیت رکھتا ہے جس کی مثال فرانسیسی اشاریت پسندوں کے یہاں ملتی ہے۔ فکر میں تبدیلیوں کے ساتھ اظہار کے سانچوں کا بدل جانا ایک فطری امر ہے۔ چنانچہ مغرب کے آواں گارد شعرا کے یہاں بھی شعری اسلوب کی نت نئی شکلیں دکھائی دیتی ہیں اور اس سلسلے میں تجربہ پسندی کی رو، لسانی اظہار کے ایسے تحیر خیز میلانات تک جا پہنچی ہے جس کی مثال دادا یا سرریلیٹ مصوروں کی روایت سے آگے اب Brute اور Action Painters کی تصویروں سے دی جا سکتی ہے۔ یعنی حقیقت کو وہ اس کی مکروہ ترین ہیئت میں دریافت کرتے ہیں اور بدصورتی میں سچائی کا نشان پاتے ہیں۔ مختصراً اسے حقیقت کی ایکس ریئنگ (X-Raying) کا عمل کہا جا سکتا ہے۔[6] ان حقائق کی طرف اشاروں کا مقصد اس بات کی وضاحت ہے کہ ہر چند مغرب میں سائنسی صیغۂ اظہار کے ہاتھوں علامتی اظہار کی شکست کے اندازے لگائے جاتے رہے اور معاصر مغربی شعرا (مثلاً گنس برگ، فرلنگ ہٹی، کورسو) کبھی کبھی علامتی اسلوب اور طریق کار کو ترک کر کے براہ راست اور بیانیہ انداز بھی اختیار کرتے ہیں، اور رفتہ رفتہ ایک ایسی نئی شعریات کا خاکہ بھی سامنے آتا جا رہا ہے جس میں فکر کے ساتھ ساتھ اس کا اسلوب بیان بھی مجرد ہے، تاہم یہ فیصلہ گہری توجہ کا طالب ہے کہ مجرد فکر مجرد صیغۂ اظہار میں

شعر کی تعمیر کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہو سکتی ہے یا نہیں۔ یوں زندگی کے ہر شعبے میں مستثنیات کی گنجائش ہمیشہ باقی رہتی ہے، علی الخصوص ادب میں، کسی اصول کو کلیہ نہیں بنایا جا سکتا۔

اردو کی نئی شاعری جس لسانی پیرائے کی تشکیل میں مصروف ہے اس کا غالب عنصر آج بھی الفاظ، اشیا اور مظاہر نیز حسی تجربوں کا علامتی تبدل ہے۔ علامت سازی کے میلان کی نفسیاتی اور فلسفیانہ تعبیر پر دیومالا، مذہب اور نفسیات سے متعلق مباحث میں نظر ڈالی جا چکی ہے (جدیدیت کی فلسفیانہ اساس۔ ناشر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان) تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں اور نئی شاعری میں علامتوں کے استعمال کی نوعیتوں کا جائزہ اگلے باب میں لیا جائے گا۔ اس سے پہلے علامتی اظہار کے عمومی مسائل اور مضمرات پر ایک نظر ڈال لینا ضروری ہے۔ جہاں تک معنی کی ایک سے زیادہ سطحوں کا تعلق ہے وہ تخلیقی اظہار کی ہر ہیئت میں (وہ علامتی ہو یا غیر علامتی) ڈھونڈی جا سکتی ہیں۔ ہر معنی خیز فن پارے کے تاثر اور مفہوم کی لہریں بہ یک وقت کئی سمتوں میں سفر کرتی ہیں اور ان کی وساطت سے حقیقت کے کئی مراکز تک پہنچا جا سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں اظہار کی اس سطح کا ذکر نہیں جہاں شاعر کی گرفت لفظ کی صرف اوپری یا اکہری پرت پر ہوتی ہے اور وہ لغوی معنی کے جبر سے آزاد نہیں ہو پاتا۔ ایسی صورت میں الفاظ کا استعمال صرف ذہنی عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اور استدلالی منطق کا مطیع۔ چنانچہ الفاظ سے واقعے کی تصویر تو بن جاتی ہے لیکن اس میں کسی وسیع تر حقیقت کے مخفی نشانات کا عکس نہیں ابھرتا۔ اظہار کی پوری عمارت زمین کے اوپر کھڑی دکھائی دیتی ہے، سب کچھ واضح، دوٹوک اور بے حجاب۔ زیر زمین جانا نہ تو شاعر کے لئے ممکن ہوتا ہے نہ وہ دوسروں کے لئے اس کی گنجائش چھوڑتا ہے۔ اس کا ہر لفظ متعین، طے شدہ اور متوقع صورتوں میں معنی کی ترسیل کرتا ہے۔ نتیجتاً اس سے ذہنی طور پر تو متاثر ہوا جا سکتا ہے، لیکن کسی تخلیقی تجربے تک رسائی نہیں ہوتی۔

اظہار کی یہ ہیئت تخلیقی نہیں، کاروباری ہے، اسی لئے اس کا بنیادی وصف تیقن اور معنی کا تعین ہے۔ سننے والے اور کہنے والے کے درمیان کوئی دھندلکا یا تذبذب کا کوئی احساس حائل نہیں ہوتا، نہ ہی معنی کی دریافت کے بعد استعجاب کی کسی کیفیت کا تجربہ ہوتا ہے۔ کاروباری اظہار میں الفاظ معانی کی ترسیل کے بعد اپنی اہمیت کھو بیٹھے ہیں، چنانچہ سننے والا الفاظ کے بجائے صرف ان کے مافیہ کو توجہ کا مرکز بناتا ہے۔ تخلیقی ہیئت الفاظ کو بھی مافیہ کے درجے تک پہنچا دیتی ہے اور انہیں وسیلے کے بجائے فی نفسہٖ مقصد بنا دیتی ہے یعنی مافیہ میں الفاظ اس طرح گھل مل جاتے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

علامت کے بارے میں یہ تصور بہت گمراہ کن ہے کہ وہ متعلقہ شے کے وجود کی نمائندگی محض کا

فرض انجام دیتی ہے۔ یہ خدمت اپنے محدود اور لغوی مفہوم میں الفاظ بجا لاتے ہیں۔ کلمات تشبیہ بھی کم وبیش اسی مقصد کی تکمیل کرتے ہیں چنانچہ تشبیہ کی مثال اس ترازو سے دی جا سکتی ہے جس کے دونوں پلّوں پر دو مختلف اشیا کے مابین مقدار کے توازن کی جستجو کی جائے۔ اس عمل میں مشبہ اور مشبہ بہ کی باہمی ہم آہنگی انہیں ایک دوسرے کی گرفت سے نکلنے نہیں دیتی اور معنوی طور پر انہیں ایک دوسرے کا عکس بنا دیتی ہے۔ انہیں نیا رنگ تو عطا کرتی ہے مگر اس رنگ کو کوئی نیا تاثر، معنی کا کوئی نیا نقش نہیں بخشتی۔ بفرض محال یہ ہو بھی جائے تو اس تاثر یا معنی کی فضا اصل شے کی چہار دیواری میں گھٹ کر رہ جاتی ہے۔ بلاشبہ ایک اچھی تشبیہ ایک نئے جمالیاتی تجربے کی تخلیق کرتی ہے لیکن تجربے کی لہر اس شے کی سطح سے اوپر اور قید سے باہر نہیں جاتی جسے تشبیہ کی اساس یا موضوع کی حیثیت حاصل ہو۔ تشبیہ کے عمل کی اسی محدودیت سے تنگ آ کر ملارمے نے تخلیقی اظہار کی لغت سے مثل، مانند، طرح جیسے الفاظ کے اخراج کا اعلان کیا تھا۔

علامت کا معاملہ مختلف ہے۔ یہ متعلقہ شے کے وجود کا نہیں بلکہ اس کے لمحہ بہ لمحہ بڑھتے اور پھیلتے ہوئے تصور کا انکشاف ہے۔ اس کی تعیین کا عمل متعلقہ شے کو محض ایک نیا نام اور نیا آہنگ ہی نہیں عطا کرتا بلکہ اسے ایک نئی شخصیت سے بھی ہمکنار کرتا ہے۔ سوسین لینگر نے کہا تھا کہ یہ عمل استدلال سے پہلے ہوتا ہے لیکن "استدلال سے پہلے" کا مطلب یہ نہیں کہ علامتی تعیین کا عمل غیر منطقی ہے۔ وضاحت کے لئے سوسین لینگر کے یہ الفاظ دیکھیے:

> علامت متعین کرنے کا عمل استدلال سے پہلے ہوتا ہے، تعقل سے پہلے نہیں۔ یہ انسانی تعقل کا نقطۂ آغاز ہے اور تفکر، تخیل اور تعمل سے زیادہ ہمہ گیر اور عمومی ہے۔(7)

پھر غیر منطقی منطق بھی ایک عقلی جواز رکھتی ہے۔ ریمبو کا یہ دعویٰ کہ میں نے اپنے آپ کو موہوم شکلوں کا عادی بنا لیا ہے، اس غلط فہمی کا موجب بھی بن سکتا ہے کہ علامتوں کی دریافت اور تعین کا عمل شعور سے کوئی رابطہ نہیں رکھتا اور اس کے لئے خواب یا جنون کی کیفیت ضروری ہے۔ کبھی کبھی یہ صورت حال بھی معاون ہو سکتی ہے اور یہ عمل قطعاً غیر شعوری بھی ہو سکتا ہے یا شعور کی اس سطح کا اظہار جس کی منطقی تعبیر ممکن نہ ہو۔ (مثلاً شاگال کی تصویروں میں حکومت کی ہر تنبیہ کے باوجود کلیسا کی علامات کا در آنا) لیکن عام طور پر یہ راہ سفر شعور کی رفاقت کا مطالبہ کرتی ہے۔ وشنی تو یہاں تک کہتا ہے کہ فکر کا بنیادی کام یہ ہے کہ وہ علامت معین کرے۔(8) یعنی علامت انسانی شعور کی فطری سرگرمی ہے۔ تخلیقی

اظہار میں اگر اس فعلیت سے کام نہیں لیا جاتا تو اس کا مطلب یہ ہے کہ فنکار تخلیقی عمل کے ایک انتہائی اہم راستے پر چلنے کی صلاحیت سے محروم ہے۔ زندگی کے روز مرہ مظاہر کو علامت ندرت بخشتی ہے۔ رسمی اور کاروباری زبان میں اگر ان مظاہر کو سمیٹنے کی سعی کی جائے تو ان کا تاثر بیان واقعہ کی سطح سے اوپر نہ اٹھ سکے گا۔ اس سے قطع نظر، موہوم تجربوں کی دنیا جس کے سحر سے کوئی تخلیقی ذہن آزاد نہیں ہوتا، رسمی زبان کے ذریعہ نہ تصور میں لائی جا سکتی ہے نہ اس کا فنکارانہ اظہار ممکن ہے۔ اس دنیا کی کئی باتیں براہ راست اظہار سے عدم مطابقت کے سبب رسمی پیرایۂ بیان میں ان کہی رہ جاتی ہیں اور انہیں لفظوں کی منطقی ترتیب یا استدلالی زبان کے بجائے کسی علامتی اصول کے ذریعہ ہی دیکھا اور سمجھا جا سکتا ہے۔ زمانی اور مکانی تقسیم کے باعث مختلف البعد اور ایک دوسرے کے لئے بظاہر نامانوس اشیا میں داخلی مماثلت کا بھید کسی علامتی اصول ہی کے ذریعے پایا جا سکتا ہے۔

دشواری اس وقت پیدا ہوتی ہے جب علامتی اظہار کی تفہیم میں علامت کے حدود اور اس کے مخصوص طریق کار کو نظر انداز کر کے اس کو لغوی مفہوم کے کوزے میں محصور کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ علامت اپنے عدم تیقن کے باعث فکر کے مسلسل بڑھتے اور پھیلتے ہوئے مظہر سے تعبیر کی جا سکتی ہے۔ اسے لفظی سانچے کے لغوی مفہوم تک محدود رکھنے یا سمجھنے کی وجہ بیشتر صورتوں میں عادت کے جبر یا کسی مخصوص تجربے کے اظہار کے لئے بار بار ایک ہی علامت کی تکرار کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ تکرار علامت کو متحجر کر دیتی ہے اور اس میں بے لباس اور مطلق الفاظ کی سختی پیدا کر دیتی ہے۔ عادت کے جبر کو یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ نیلگوں آسمان کی وسعت بیشتر لوگوں کے لئے صرف آسمان ہے۔ یہ زاویۂ نظر لفظ آسمان کی لغوی تعبیر کا نتیجہ ہے جو اتنی واضح اور مدلل ہے کہ آسمان اور اس کے رنگ یا اس کی آفاق گیر وسعت کا کوئی انفرادی اور علامتی تاثر خلق کرنے سے پہلے ہی اپنا فیصلہ صادر کر دیتی ہے اور دیکھنے والا اس میں کسی مخفی اور پراسرار معنویت کا بھید نہیں پاتا۔ فنی اور تخلیقی مفہوم سے دور رکھنے والی چیز ''بامعنی صورت سے بے بصری'' نہیں بلکہ وہ بے بصری ہے جو مانوس و مشہود اشیا کے نمایاں وجود سے پیدا ہوتی ہے۔ مخصوص معانی کے ساتھ مخصوص علامتوں کی تکرار ایک چھوٹے سے دائرے میں انہیں گردش دے کر پھر لفظ بنا دیتی ہے۔ مثال کے لئے روایتی شاعری میں قد یار کے لئے سرو و شمشاد یا آنکھوں کے لئے نرگس کے الفاظ یا ترقی پسندوں کے یہاں سرخ سویرا اور مقتل ایسی جامد اور مطلق علامتوں کی حیثیت ان نشانات کی ہوتی ہے جو معنی کی دیواروں میں کوئی دریچہ کھلا نہیں رکھتے کہ کسی نئے منظر کا سراغ مل جائے۔ مصوری کے پرانے اسکولوں میں رنگوں کے طے شدہ فکری اور جذباتی انسلاکات، یا جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، اردو کی شعری

روایت میں قفس، آشیاں، سرخ سویرا، مقتل، دار وغیرہ، یا نئے شعرا کے یہاں ریت، ہوا، سمندر، سایہ، جیسی تقلیدی علامتیں کثرت استعمال اور رسمی حدود میں گردش کے باعث نئے متوقع تجربوں اور تجربے کی روشنی سے پڑھنے والے کے شعور کو منور کرنے کی سکت کھو چکی ہیں۔ فیشن کا لازمی نتیجہ تعطّل ہے۔ چنانچہ اظہاری جو نوعیت فیشن کا جزو بنی بہت جلد اپنی روشنی کھو بیٹھی۔ شاعری اور فن کی تمام ہیئتوں کو خبر کی طرح تازہ کار ہونا چاہئے، ایسی خبر جو کبھی باسی نہ ہونے پائے اور یہ اسی صورت میں ممکن ہے جب جمالیاتی یا فنی پیکر دیکھنے والے کے لئے اتنا مدلل نہ ہو کہ اس کے مفہوم کی حدیں متعین ہو جائیں اور معنی کے کسی نئے امکان کی توقع ختم ہو جائے۔ اس پیکر پر پڑنے والی ہر نگاہ اگر نگاہ اولیں کے تجربے سے دوچار نہیں ہوتی تو یہ پیکر اس کے لئے غیر دلچسپ ہو جائے گا۔

علامتی اظہار کی تمام ہیئتوں میں لسانی علامت پیچیدہ ترین ہوتی ہے۔ کیونکہ ایک تو علامت کو علامت کے بجائے اکثر بیان واقعہ سمجھ لیا جاتا ہے، دوسرے علامتیں کبھی کبھی معنی یا باطنی تجربے کی ایسی نئی کا اشاریہ بھی بن جاتی ہیں جس کے لئے پرانی علامتیں بے کار ہو چکی ہوتی ہیں اور جو فی نفسہ نامانوس ہوتی ہے۔ اس طرح قاری کا کام معنی تک رسائی سے پہلے یہ ہوتا ہے کہ وہ معنی کے انکشاف کی نوعیت کو سمجھنے کا ہنر بھی جانتا ہو۔ بسا اوقات علامت کو لغوی مفہوم کے دائرے سے الگ کرنے کے بعد بھی قاری اس میں ایسے ہی معانی کی دریافت کا عادی ہوتا ہے جو اس کی مخصوص تربیت اور جذباتی انسلاکات کے باعث پیش متعین ہوتے ہیں۔ اس کوتاہی کے لئے صرف قاری ہی قصوروار نہیں۔ اردو کی شعری روایت میں بیشتر علامتوں کے متحجر ہو جانے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ شعرا اکثر مسلمہ تجربوں کے حوالے سے شعر کہنے کے عادی رہے ہیں۔ مثال کے طور پر قدما اور متوسطین کی شاعری میں آسمان ہمیشہ ظلم و ستم کی ایک اندھی قوت سے، گل محبوب سے اور بلبل عاشق سے تعبیر کیا جاتا رہا۔ یا ترقی پسند شعرا بالعموم رات کو سرمایہ دارانہ نظام سے اور سویرے کو اشتراکی جدوجہد کی کامرانی کے لمحے سے تعبیر کرتے رہے۔ ان کے تجربوں کی منطق چونکہ پیچیدگی اور ابہام سے یکسر عاری رہی اس لئے ان کی علامتیں بھی روشن اور بے حجاب ہو گئیں۔ سردار جعفری نے تو یہ تک ضروری سمجھا کہ مثال کی تجو کا ذکر کرتے ہوئے مثال کی اصلیت کو بھی واضح کر دیا جائے (فیض کی نظم پر جعفری کے اعتراض اور اس کے مضمرات کی جانب اشتراکی حقیقت نگاری کی فکری بنیادوں کے ضمن میں اشارہ کیا جا چکا ہے)۔ اس خرابی کے شکار نئے شعرا بھی ہوئے ہیں چنانچہ نئی شاعری کی کئی علامتیں کثرت استعمال کے سبب یک رخی لسانی وحدتوں میں ڈھل گئی ہیں۔ دراصل کسی بھی لسانی ہیئت کی تشریح و تعبیر ترجمے کے عمل سے مماثل ہوتی ہے یعنی قاری تفہیم کے لئے الفاظ یا جملوں کا،

اپنے ذہن کی بساط پر، اپنے مانوس صیغۂ اظہار میں ترجمہ کرتا جاتا ہے۔ بعض اوقات یہ طریق کار گمراہی کا سبب بھی بنتا ہے۔ رسمی استعمال میں زبان کی نوعیت جغرافیہ کے اس نقشے کی ہوتی ہے جو دریاؤں، سمندروں، پہاڑیوں اور آبادیوں کے ناموں سے متعارف کرا دیتا ہے لیکن ان کے پس پردہ چھپے ہوئے طوفانوں اور ہنگاموں کی خبر نہیں دیتا۔ اس کی مدد سے واقعات تک پہنچا جا سکتا ہے، حقیقت نگاہوں سے اوجھل رہتی ہے۔ واقعے اور حقیقت سے رشتوں کا مسئلہ بنیادی طور پر فکری ہے جو صیغۂ اظہار میں تبدیلیوں اور ترمیم و تنسیخ کا جواز فراہم کرتا ہے۔ حقیقت واقعے کی ضد نہیں (گرچہ ضد بھی ہو سکتی ہے) بلکہ عموماً اس کی توسیع اور نئی تشکیل ہوتی ہے۔ وہ حقیقت جو تخیل سے آمیز ہو کر اپنی مخصوص مادی، زمانی اور مکانی قید سے آزاد ہو جاتی ہے، تخلیقی حقیقت بن جاتی ہے۔ علامتی اظہار کی حیثیت یہاں آلۂ کار کی ہوتی ہے جو حقیقت کو واقعے کے ٹھوس اور بے لوچ بدن سے باہر لاتا ہے۔

نئی شاعری میں تخلیقی طریق کار کی حیثیت سے علامتی اظہار کی مقبولیت کا سبب، ہم آہنگی کا وہ عنصر بھی ہے جو معاصر عہد کے تخلیقی طرز احساس اور علامتی اظہار کی مشترکہ قدر ہے۔ فکر کا سفر اب ظاہر سے باطن کی طرف یا مٹی کی کھردری سطح سے تہہ میں چھپے ہوئے سمندروں کی طرف ہوتا ہے۔ تمام مظاہر اور اشیا کا تجربہ فرد کو اس کی اپنی ذات کے حوالے سے ہوتا ہے اور وہ یوں محسوس کرتا ہے کہ حقیقت وہ نہیں جو دکھائی دیتی ہے بلکہ وہ ہے جس کی ہیئت کا تعین اس کی انفرادیت کرتی ہے۔ ہر فرد کی ذہنی فضا میں کائنات کی ترتیب اس کی اپنی استعداد اور ادراک کے مطابق ہوتی ہے، بشرطیکہ وہ ہر مظہر کو اپنی نگاہ سے دیکھے۔ ظاہر ہے کہ یہاں کائنات سے مراد مانوس اشیا کی ہیئت یا مانوس طبیعی وحدتوں کی اس سطح سے نہیں جس کی حقیقت پر بالعموم لوگ متفق الخیال ہوتے ہیں۔ مثلاً دائرہ سب کے لئے دائرہ ہے اور آگ ہر شخص کے نزدیک حدت و حرارت کا مخرج۔ لیکن ان کی خارجی ہیئتوں کی تہہ میں تخلیقی فکر، تجربے کے مختلف الابعاد مراکز اور مختلف النوع صورتوں کا نقش دیکھتی ہے۔ تخلیقی فکر جنس بازار نہیں کہ خریدی جائے، نہ ہی اس کے حصول کا ذریعہ مستعار بصیرت ہو سکتی ہے۔ انسانی وجود کی ترکیب میں آزاد ارادے کے عنصر کی دریافت نے یہ حقیقت روشن کر دی ہے کہ انفرادیت ہر فرد کی خفتی ملکیت ہے اور تاوقتے کہ اس متاع بے بہا کی حفاظت نہ کی جائے تخلیقی اظہار کی ہر کوشش فن کار کے امتیازی نشان سے محروم ہو گی۔ جدیدیت نے سب سے زیادہ زور انفرادیت کے تحفظ اور انفرادی تجربے سے وفاداری پر ہی دیا ہے۔ چنانچہ نئی حسیت کا تجزیہ و تعبیر کرنے والے تمام مفکروں اور عالموں نے فرد کی صورت حال اور تجربوں کو اپنا موضوع بنایا ہے اور اسی تجزیے کی روشنی میں فرد کے اجتماعی مسائل پر نظر ڈالی ہے۔ جس طرح فطرت کا قانون یہ ہے کہ

زندگی سادگی سے پیچیدگی کی طرف بڑھتی ہے اسی طرح بقول نیٹشے تہذیب کا اصول یہ ہے کہ انسان جیسے جیسے مہذب ہوتا جاتا ہے اپنے باطن کی طرف اس کی توجہ میں بھی اضافہ ہوتا جاتا ہے[9] اور شاعری یا فنون، بہر صورت، جذبے اور شخصیت کی تہذیب کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتے۔

معاصر عہد میں انسان کی نفسیاتی اور جذباتی پیچیدگیوں سے احساس میں شدت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ انسان کے شعور کی گیرائی میں بھی بتدریج اضافہ ہوا ہے۔ جیسے جیسے وہ اپنی خارجی دنیا سے زیادہ آگاہ ہوتا جا رہا ہے، اس کی الجھنیں بھی بڑھتی جا رہی ہیں۔ مادی حقیقتوں کی محدودیت اور تخلیقی یا ذہنی صداقتوں کی وسعت کا تصور ان تہذیبی اور معاشرتی مسائل کے رد عمل کا اظہار ہے جو انسانی شخصیت کی ہمہ گیری میں مسلسل تخفیف کرتے جا رہے ہیں۔ نفسیاتی سطح پر یہ شکست خوردگی، بے اطمینانی اور خوف کے احساس نے سائنسی عہد کے انسان کو مذہب اور مابعد الطبیعیات پر پھر سے نظر ڈالنے کی دعوت دی ہے چنانچہ باطنی زندگی کے مظاہر کو اب وہ حقارت اور تمسخر کی نگاہ سے نہیں دیکھتا۔ اس کا باطن ہی اسے اس کی انفرادیت اور وجود کی وحدت کا شعور دیتا ہے۔ نیز اسی سطح پر وہ فکر و عمل سے تصادمات اور ذاتی و اجتماعی زندگی کے تضادات کو محسوس کرتا ہے اور اپنی ظلیت کی حقیقت کو پہچانتا ہے۔ یہ حقیقت اس کی انا کا وہ نام ہے جس کے تخلیقی اظہار کے لئے وہ اس انفرادی لمحے کی جستجو کرتا ہے جو اسے رسمی اور پامال وقائع کے حصار سے نکال کر اپنے ذاتی تجربے کا عکاس بنا سکے۔ آوان گارد کے تمام میلانات کا مرکزی لمحے کی دریافت اور اس کے ادراک کی فنی صورت گری ہے۔ یہ انفرادی محسوسات اور حقیقت کا نیا امتیاز بھی ہے۔ مثال کے طور پر، ایک ہی منظر، مختلف افراد کے لئے خارجی یکسانیت کے باوجود الگ الگ تاثرات کا حامل ہوتا ہے۔ منطقی اثبات پسندوں کے نزدیک سچا مشاہدہ ذاتی تجربے کے بغیر ممکن نہیں ہوتا کیونکہ اجتماعی عمل کے ذریعہ یکساں معلومات تو یکجا کی جا سکتی ہیں لیکن تجربے یکساں نہیں ہو سکتے۔ یکساں اور بظاہر ایک جیسی نظر آنے والی حقیقتیں تخلیقی اظہار کا مرکز بننے سے پہلے فن کار کے احساس اور خیال کے مرحلے سے گزرتی ہیں اور خیال یا احساس تجربے کی ہی ایک ذاتی شکل ہے، جیسے چھو لینے سے پہلے سوچنا بھی واقعہ ہے۔ خارجی حقیقت پہلے سے موجود ہوتی ہے، تجربہ بعد میں پیدا ہوتا ہے۔ اس لئے ہر تجربہ دوسرے سے مختلف بھی ہوتا ہے۔ جعل سازی ہی وہ طریق کار ہے جس میں ذاتی شخصیت کے اظہار کی گنجائش نہیں ہوتی اور ایک وجود دوسرے میں بالارادہ مدغم ہو کر اپنی انفرادیت کا بے نشان ہو دیتا ہے۔ یعنی یہ عمل فطری نہیں مصنوعی ہے۔ علامتی فکر شخصیت کو ایسے ادغام سے بچاتی ہے اور اس کا ہر تجربہ پیش رو تجربے کا اعادہ یوں نہیں ہوتا کہ تجربے کی زمانی، مکانی، مادی اور واقعاتی حد کو عبور کر جانا اس کی فطری فعلیت ہے۔ سوسیئر

لینغر کے نظریے کے مطابق بار بار پیش آنے والے تجربے فی الاصل مشابہ واقعات ہوتے ہیں۔ اس مشابہت کا سبب یہ ہوتا ہے کہ عادت کا جبر بعد کے تجربات کو اولین تجربے کی صورت پر ڈھال دیتا ہے۔ عام لوگ اس جبر سے آزاد نہیں ہو پاتے، چنانچہ اپنے ہی دو تجربات میں مماثلت کے احساس سے دوچار ہوتے ہیں لیکن ظاہری مشابہت اور مماثلت کے باوجود، عام انسانوں کی زندگی میں بھی دو واقعات یا دو تجربے سرتاسر ایک دوسرے کا عکس نہیں ہو سکتے۔ ہر لحظہ انسان کی توجہ کے درجات، حسی اعضا کی سرگرمی، تخیل کی استعداد، مشاہدے کی منزلوں اور تصور کے عناصر میں خاموش تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ علامت کی تعمیر میں بھی یہی وسائل معاون ہوتے ہیں۔ علی الخصوص قوت متخیلہ، علامتی فکر کی ہمسفر ہی نہیں تخلیقی عمل میں شاعر یا فن کار کی انفرادیت کے تحفظ کا ذریعہ بھی ہوتی ہے اور تخیل اور علامتی فکر کی یہی باہمی یگانگت علامتی اظہار کو حقیقت پسندی کی بے لوچ منطق کی ضد بناتی ہے۔

فن کی ارتقائی صورتیں معاشرے کے عام ارتقا یا معاشرتی تنظیم کے اوپری ڈھانچے سے کوئی براہِ راست تعلق نہیں رکھتیں۔ یہ بات کسی سماج دشمن ادبی نظریہ ساز نے نہیں، بلکہ جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، مارکس نے کہی تھی۔ فن کی ارتقائی صورتوں کو واقعتہً انفرادی لمحوں کی دریافت کا مظہر سمجھنا چاہئے، جو طبیعی اور زمانی موجودات و اشیا سے معمور دنیا میں تخلیقی سطح پر ایک آزادانہ حیثیت کے مالک ہوتے ہیں۔ کائناتی صداقتوں کے ذاتی ردعمل یا ذاتی تجربے کے اظہار کا پہلا موثر قدم انفرادی لمحوں کی دریافت ہے۔ یہ قدم اس وقت اٹھتا ہے جب واقعے کو حقیقت میں ڈھالنے کا ہنر آتا ہو اور منصوبہ بند فکری رویوں کی دیوار کا سایہ اتنا طویل نہ ہو کہ فنکار اپنا اور اپنے انفرادی لمحے کا اندازِ قد بھی نہ پہچان سکے۔ کیسرر نے علامتی فکر سے عاری وجود کو ایک زنداں سے تعبیر کیا تھا جس کی دیواریں مادی ضرورتوں اور افادیت کے سطحی تصور کی بنیادوں پر استوار ہوتی ہیں اور انسان کو اس مثالی (ارفع) دنیا تک پہنچنے سے روکتی ہیں جس کے راستے مذہب یا فلسفہ یا فن یا سائنس (خاص طور سے ریاضیات) فراہم کرتی ہے۔(10) اس کے نزدیک علامت کا اصول اپنی آفاقی دست رس کے ساتھ ''کھل جا سم سم'' کا وہ جادوئی کلمہ ہے جو ناقابل عبور راستوں کے سفر کو آسان بناتا ہے اور ان دیکھی دنیاؤں سے روشناس کراتا ہے، چنانچہ معنی کے دائمی تحرک اور مختلف السمت توسیع کے جتنے ذرائع اب تک لسانی اظہار کے ہاتھ لگے ہیں، ان میں علامت سب سے برتر ہے اور کوئی بھی دوسرا ذریعہ اس کی مہم جوئی اور فتح یابی کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ اس سلسلے میں یہ نکتہ بھی بہت اہم ہے کہ ایک طرف علامت حقیقت کو سیال کر کے اس کے مفہوم کا دائرہ وسیع کرتی ہے۔ دوسری طرف، اس لسانی کفایت اور اسرار سے مملو تکنیک کی تعمیر کرتی ہے جو اظہار کی ہیئت کو غیر ضروری

طوالت، لفاظی، گھن گرج اور تفصیل کے عیب سے بچا کر زیادہ مربوط، منظم اور مہذب بناتی ہے۔ ایسی سادہ حقیقتیں جنہیں قاری اپنے طور پر دریافت کر سکتا ہے اور جن تک رسائی کے لئے لکھنے والے کی طرف سے مزید وضاحت درکار نہیں ہوتی علامتی اظہار میں اپنے آپ چھپ جاتی ہیں یا سکوت کا ایسا وقفہ بن جاتی ہیں جو حرف و آواز سے زیادہ بامعنی ہوتا ہے۔

اس سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ علامت نہ صرف یہ کہ لسانی کفایت کو بروئے کار لانے یا اظہار کو زیادہ شائستہ اور اشارہ خیز بنانے کا ذریعہ ہے، اس کی مدد سے شعری ہیئت مجرد فکر کے اقتدار یا غلبے سے بھی محفوظ رہتی ہے۔ براہ راست اظہار میں فکر کا خاکہ عام طور پر استدلالی اور نثری ہوتا ہے، رمزیت کے حسن سے بالعموم عاری۔ علامتی اظہار مجرد فکر کو بھی ٹھوس اور پراسرار بنا دیتا ہے۔ اگر شاعر کا میلان فکری مسائل کی جانب ہو تو اندیشہ یہ ہوتا ہے کہ براہ راست اظہار میں اس کی تخلیقی شخصیت بھی ایک نیم فلسفیانہ پوز کے ساتھ ظاہر ہو۔ تخلیقی اظہار کے لئے یہ بات اتنی ہی ملامت آمیز ہے جتنی نثری منطق۔ چنانچہ بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں ریویل نے ان تمام ادیبوں کے خلاف آواز بلند کی تھی جو فرانسیسی افسانوی ادب پر فلسفہ، نفسیات اور مابعد الطبیعیات کا غلاف چڑھانے کے عادی تھے۔ ریویل نے اس مخالفت کی شدت کے باعث منظم فکر کے علاوہ کردار نگاری تک کو ملامت کا ہدف بنایا تھا، کیونکہ بعض ادیب کرداروں کے وسیلے سے بھی زندگی کے جیتے جاگتے تجربوں کے بجائے اپنی علمیت، فکری عمق اور وسعت معلومات کا اظہار کرنے لگے تھے۔ ریویل نے یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ افسانوی ادب سے کرداروں کو یکسر ختم کر دیا جائے کیونکہ کردار کو محض تجرید میں ڈھال دینا بجائے خود ایک نوع کی انسان کشی ہے۔ اس سلسلے میں ریویل کے معترضوں کا جواب راب گریئے نے یہ دیا تھا کہ جو لوگ تخلیقی اظہار کی ہیئت سے کردار اور منظم فکر یا واقعے کے اخراج پر چیں بر جبیں ہیں انہیں یہ بھی سوچنا چاہئے کہ انسان تو ہر صفحے، ہر سطر اور ہر لفظ میں موجود ہوتا ہے۔ یعنی یہ فن سے اخراج بشریت کا مطالبہ نہیں بلکہ تجزیاتی فکر کے ہاتھوں انسان کے حقیقی وجود کے خاتمے کی مذمت ہے۔ پس اس اصول کا اطلاق افسانوی ادب سے قطع نظر، تخلیقی اظہار کی تمام ہیئتوں پر بھی کیا جا سکتا ہے۔ گذشتہ باب میں جدیدیت کی ترجمان شاعری کا جو جائزہ پیش کیا گیا اس سے یہ حقیقت بخوبی واضح ہو جاتی ہے کہ نئی شاعری کے فکری عناصر کی تصدیق وہ تمام علما اور مفکرین کرتے ہیں جو نئی حسیت کے رموز سے بے خبر نہیں رہے۔ دوسرے لفظوں میں نئی شاعری کی فضائے افکار میں نئے انسان کے عصری اور لازمانی مسائل کی تعبیر و تفسیر کرنے والے فلسفیانہ تصورات کی بازگشت بہت واضح ہے۔ لیکن نئی جمالیات، فکر کے منطقی اظہار کے بجائے چونکہ تخلیقی اظہار پر زور دیتی ہے اور تخلیقی تجربے کی

حرمت کو قائم رکھنے کا مطالبہ کرتی ہے، اس لئے بیشتر نئے شاعروں نے اپنی فکر کو تجرید کے حصار سے نکال کر ذاتی ادراک تک لانے اور علامتی تبدل کے ذریعے فکر کو فنی پیکروں میں ڈھالنے کی سعی کی ہے۔ اس حقیقت کی طرف اس سے پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے کہ فلسفہ، نفسیات اور مابعد الطبیعیات کے باضابطہ نظریے تخلیقی فکر اور فنی اظہار کے نعم البدل کی حیثیت نہیں رکھتے اور نہ ہی تخلیقی سفر کے ہر موڑ کا جائزہ ان نظریات کی منطق کی روشنی میں لیا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ حقیقت بھی اتنی ہی واضح ہے کہ ہمارے عہد میں باطن کی سیاحی تمام فنون و افکار کا غالب رجحان رہی ہے۔ چنانچہ وہ لوگ بھی جو تخلیقی ادب کے لئے ان علوم کو مہلک سمجھتے تھے ان کے براہ راست اثر یا بالواسطہ عمل کو تمام و کمال رد نہ کر سکے اور ایسے فکری رویوں یا تجربوں کی مدد سے اپنی تخلیقی فکر کو منور کرتے رہے جو ان علوم سے مطابقت رکھتے ہیں۔ علامتوں کی تعیین و تشکیل نے جو مظاہر سامنے آئے ہیں ان کا رشتہ کسی نہ کسی سطح پر ان افکار سے جڑا ہوا ہے اور ان میں اشتراک یا مماثلت کے پہلو یوں نکل آتے ہیں کہ علامت کی طرح ان افکار کا مرکزی عمل بھی وجود کی باطنی اور پر پیچ صداقتوں کی پہچان اور معنی کی مسلسل توسیع ہے۔ فرق طریق کار کا ہے۔ چنانچہ تخلیقی اظہار کی سطح پر علامت کی اپنی منطق اکثر وہ راہ اختیار کرتی ہے جو ان علوم کی استدلالی منطق کے راستے سے الگ ہو جاتی ہے اور دلائل و براہین کی سیڑھیوں کو یکے بعد دیگرے طے کرنے کے بجائے ایک ہی جست میں لمبے اور جاں گداز فاصلے عبور کر لیتی ہے۔ ذاتی علامتوں سے قطع نظر، وہ تمام آفاقی، معاشرتی، تاریخی اور اساطیری علامتیں جن کے معانی پر بالعموم اتفاق پایا جاتا ہے، ان سے بھی عصری اور آفاقی، ذاتی اور اجتماعی مسائل کی تعبیر کا کام لیا گیا ہے۔ اقبال کے یہاں خضر یا میرا جی کے یہاں کرشن یا کمار پاشی کے یہاں تیجے اور ارجن یا متعدد نئے شعرا کے یہاں یونانی اور ہندوستانی دیو مالا کے دوسرے کرداروں اور واقعات کے حوالے سے ایسی فضا تعمیر کی گئی ہے جس میں ان کے ذاتی تجربوں سے قطع نظر، ان کے اجتماعی تجربوں کا خاکہ بھی نگاہوں کے سامنے آ جاتا ہے۔ یہ فضا عصری زندگی کی ہیبت ناک روشنی اور حقیقتوں سے بوکھلائی ہوئی انسانی فکر کا منظر نامہ بھی ہے اور وہ سحر کارانہ حسن بھی رکھتی ہے جو نئے انسان اور اس کے گرد و پیش کی دنیا کے مابین فاصلے کا پر اسرار دھندلکا پیدا کر دیتی ہے۔ اساطیر اور دیو مالا کے کردار چونکہ لازوال اور ان کی ماحول وقت کی قید سے آزاد ہوتا ہے اس لئے لمحاتی صداقتیں بھی اساطیری اور دیو مالائی واقعات میں ایک ابدی رمز سے ہمکنار ہو جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جھیلے ہوئے واقعات کی حد بندیاں ختم کر کے چہار سمت بڑھتی اور پھیلتی ہوئی حقیقت کی عکاسی میں اساطیری علامتوں کے وسائل کارگر ثابت ہوتے ہیں۔ الف لیلیٰ کا پیر تسمہ پا عمیق حنفی کی 'سند باد' میں ایک نیا اور اس کے ساتھ ساتھ

۔ بھید کو سمجھنے کے لئے صرف عام ذہانت یا تعلیم یافتہ ہونے کی شرط کافی نہیں۔ فن کی زبان علوم کی زبان کا چربہ نہیں ہوتی، اس لئے ہر تعلیم یافتہ شخص کے لئے یکساں طور پر قابل فہم بھی نہیں ہوتی نہ ہی کسی قطعی اصول کے مطابق یا مسلمہ طریق کار کی مدد سے ہر فنی ہیئت کو سمجھنے کی کوشش ہمیشہ کامیاب ہو سکتی ہے۔ عام انسانی ذہن اجنبی اور نامانوس غذا کی طرح اجنبی اور نامانوس ہیئت اظہار کو بھی آسانی سے قبول نہیں کرتا۔ مظاہر کی باطنی حقیقت ان کے خارجی پیکر کے مقابلے میں زیادہ پیچیدہ اور ہمہ گیر ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے علامت کا عمل بھی اظہار کی دوسری مروجہ صورتوں کے مقابلے میں پیچیدہ تر ہے۔ علامت لغوی تعبیر کے بجائے تخلیقی تعبیر کا مطالبہ کرتی ہے اور یہ مطالبہ اس لئے درست ہے کہ فنی بصیرت کو سب سے زیادہ نقصان لغوی تعبیر سے ہی پہنچتا ہے۔ تخلیقی تعبیر کا نظام عقلی بھی ہے اور عقل سے ماورا بھی (یہ عقل کی ضد نہیں) کیونکہ فن میں ہر بات اپنے سیاق و سباق کی تفصیلات کے ساتھ احاطۂ بیان میں نہیں آتی۔ علی الخصوص علامت کی تحسین و دریافت ہی فی الاصل تفصیلات سے گریز کا نتیجہ ہوتی ہے۔ سوسین لینگر نے کہا تھا کہ

> علامتوں کے فلسفیانہ مطالعے کا طریقۂ کار ان کھیتوں میں پیدا ہوا ہے جو علم کی زبردست ترقی کے سنہری زمانے میں بھی بنجر رہ گئے تھے۔
>
> غالباً اس میں ایک نئی عقلی فصل کا بیج پوشیدہ ہے جسے انسانی علم کے آئندہ موسم میں کاٹا جائے گا۔ (14)

یعنی علامت بھی خواہ نجی ہو یا اجتماعی یا تہذیبی یا دیو مالائی یا مذہبی، تخلیقی تعقل کا ہی عطیہ ہے۔ لیکن اس ضمن میں آواں گارد کے ایک مفسر (Poggioli) کی یہ بات یاد رکھنا بھی ضروری ہے کہ ہڑتال کا حق صرف اسی کو پہنچتا ہے جو کام سے لگا ہوا ہو۔ (15) انجانے راستوں کا سفر اور نئی منزلوں کی تلاش کے لئے تجربے اور سوجھ بوجھ کی شرط لازمی ہے۔ پس نئی علامتوں کی اختراع کا حق بھی صرف اسے پہنچتا ہے جو اس اختراع کا حق ادا کرنے کی استطاعت اور حوصلہ رکھتا ہے۔ بعض نئے شعرا نے علامت سازی کو ایک مذہبی فریضے کی حیثیت دے دی، چنانچہ ہر کس و ناکس علامت کے نام پر اظہار کے ایسے سانچے وضع کرنے لگا جن کا جواز اس کی فکر میں ملتا ہے نہ تجربے میں۔ یہ ساری تگ و دو اس لئے شروع ہوئی کہ جدیدیت کو بعض حضرات نشان برگزیدگی اور نئی شاعری کو عظیم شاعری کا تنہا معیار سمجھ بیٹھے جبکہ جدیدیت فی الواقع صرف ایک ذہنی، تہذیبی اور تخلیقی رویہ ہے اور زندگی یا فن کی طرف دوسرے رویوں کی راہ مسدود نہیں کرتا۔ اسی طرح نئی شاعری شعری اظہار کی صرف ایک جہت ہے اور ''نئی'' کا لفظ اعلیٰ یا عظیم کا مترادف نہیں۔

معنی کی مختلف سطحوں تک رسائی اظہار کی ایسی ہیئتوں میں بھی ممکن ہے جن میں بظاہر کسی علامت کا استعمال نہ کیا گیا ہو اور الفاظ کے مجموعی نظام سے ایک علامتی فضا کی تشکیل ہوتی ہو۔ لیکن انیس ناگی نے یہ کہتے ہوئے کہ نئے شعرا کے ذہنی اشتراک کی ایک بنیاد "علامت کا شعوری استعمال" ہے اور جو "فن کار علامتوں اور استعاروں کی تعمیر سے خائف ہے وہ اپنا منکر ہے"(12) جب علامتی اظہار کو ایک دستور العمل کی حیثیت سے پیش کیا تو اس طرز فکر کی مبالغہ آمیز اشاعت کے نتیجے میں نئے شعرا کا ایک حلقہ صرف علامتوں کے لئے شعر کہنے کے مرض کا شکار ہو گیا اور تجربے کے فطری اظہار کے بجائے مصنوعی اظہار کی وبا عام ہونے لگی۔

واقعہ یہ ہے کہ نیا تخلیقی طرز احساس فن کے جن معیاروں یا تصورات کی تشکیل و تعیین پر زور دیتا ہے، انہیں کسی ایک اصطلاح میں محصور نہیں کیا جا سکتا۔ وٹگنسٹائن نے فن کو مذہب سے مماثل قرار دیا تھا جس کے معانی مقرر ہیں نہ حدود۔ موریس ویٹز نے بھی "جمالیات میں اصول کے رول" نامی مقالے میں کم و بیش یہی بات کہی تھی کہ فن اپنی پیچیدگی اور عدم تعیین کے باعث کسی ایک تعریف کا تابع نہیں ہو سکتا۔ مختلف مفکرین نے آج تک فن کی جو تعبیریں کی ہیں ان کے مطابق فن تفریح ہے، واہمہ ہے، نقالی ہے، حسن ہے، جذباتی اظہار ہے، تخیل ہے، وجدان ہے، خواہش کی آسودگی ہے، انبساط ہے، صناعی ہے، حسی سطح ہے، معنی ہے، ہیئت ہے، تفاعل ہے، تجرید ہے، جمالیاتی فاصلہ ہے، اکیلا پن ہے۔(17) غرض یہ کہ فن پر مختلف النوع نظریات کے اطلاق کی گنجائش پیدا کی جا سکتی ہے۔ ان میں جس نظریے نے سب سے زیادہ مقبولیت حاصل کی وہ نقالی سے عبارت ہے یعنی فن کے آئینۂ حیات ہونے کا نظریہ۔ البتہ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ اس نظریے کے اولین علمبرداروں، افلاطون یا ارسطو کسی نے بھی نقالی سے یہ مراد نہیں لی کہ حقیقت کو الفاظ کے پیرائے میں جوں کا توں پیش کر دیا جائے۔ دونوں تخلیقی فنکار کو نقال محض سے بلند تر درجہ دیتے تھے، چنانچہ دونوں نے فنی فیضان کی اہمیت پر زور دیا اور فنی اظہار کو حسن، خیر اور صداقت کے ایسے تصورات سے مشروط کیا جو اسے لغوی یا مرادی کسی بھی سطح پر اصل کی نقل نہیں بننے دیتے۔ افلاطون نے بہت واضح طریقے سے یہ بات کہی کہ سچا فنکار جو یہ سمجھتا ہے کہ وہ کسی شے کی نقل کر رہا ہے، اسے نقل سے زیادہ دلچسپی حقائق میں ہوگی۔ ظاہر ہے کہ حقیقتیں واقعات کا پرتو نہیں ہوتیں نہ واقعات کی طرح ایک محدود زمانی اور مکانی دائرے میں مقید۔ اسی طرح ارسطو نے بھی گرچہ شعری اظہار کو نقالی کی تشویق سے مربوط کیا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس نے یہ وضاحت بھی کر دی تھی کہ فن حقیقت کی اس شکل کا عکس نہیں ہوتا جو نظر آتی ہے بلکہ حقیقت کی اس ہیئت کا پرتو ہے جسے تخیل اور حواس دریافت

کرتے ہیں۔ ان اشاروں سے اس تصور کی تصدیق مقصود ہے کہ فن بہر نوع تخلیقی تجربے کا آزادانہ اظہار ہوتا ہے۔ ماورائے حقیقت نگاری (سرریلزم) کا اصل الاصول بھی یہی تصور ہے کہ ہر حقیقت، حقیقت کی ایک مخفی سطح بھی رکھتی ہے جس کا ادراک عام لوگ نہیں کر سکتے۔ لیکن فن کار کی نگاہ اس تک پہنچ جاتی ہے اور فن کار اس عمل میں کسی بیرونی ہدایت کا پابند نہیں ہوتا۔ وہ اپنی بصیرت کی رہنمائی قبول کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اس کی بصیرت انفرادی لمحوں کے تفاعل سے اپنے ابعاد اور حدود کا تعین کرتی ہے۔ اس کے تجربے اس کے ذاتی حسی ارتعاشات سے مربوط ہوتے ہیں اور اس کی حسیت اس کے مخصوص نظامِ جذبات، اسلوبِ فکر اور ذخیرۂ الفاظ کی بنیادوں پر اپنے اظہار کا سانچہ مقرر اور منتخب کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں اسباب کی یکسانیت کے باوجود تجربوں کا آہنگ اور ان کی صوتی و لسانی ہیئتیں اجتماعی نہیں ہیں۔ ایسی صورت میں صرف علامت کو جدیدیت کے تخلیقی اور جمالیاتی نظام کی بنیاد قرار دینا غلط ہوگا۔ تاہم اس کثرت میں وحدت کا ایک نشان یوں ڈھونڈا جا سکتا ہے کہ جدیدیت فن کے سیاسی اور معاشرتی "استعمال" کے تصور کو یکسر مسترد کرتی ہے اور جمالیاتی تجربے کی خودمختاری نیز قائم بالذاتیت پر اصرار کرتی ہے۔ یہ میلان نئی شاعری کو ہر نوع کی تعمیم سے دور رکھتا ہے۔ ظاہر ہے کہ تعمیم کے بغیر شاعری کی کوئی بھی ہیئت قبولِ عام کی سند حاصل نہیں کر سکتی کیونکہ تعمیم کی بنیاد ہمیشہ چند طے شدہ اصولوں پر قائم ہوتی ہے۔ اس کے برعکس نئی شاعری میں زبان و بیان کے کسی صیغے کا تعین چونکہ بالعموم ایک طے شدہ اصول کے مطابق نہیں ہوتا، اس لئے ہر تخلیقی تجربے کی منطق تخلیقی عمل کے اُس مخصوص لمحے کی اپنی منطق ہوتی ہے۔ ابہام اور اہمال کے مسائل بھی اسی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں اور جدیدیت کی جانب اردو شاعری کی مروجہ اور مانوس ہیئتوں کے پرستار حلقے کے جارحانہ اور تنقیصی رویے کا سبب بھی یہی صورت حال فراہم کرتی ہے۔ اس موقع پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اُردو کے نئے شعرا میں بعضوں نے پرانی ہیئتوں کی تجدید بھی کی ہے اور قصیدہ (مثلاً ناصر کاظمی کی نظم 'نشاطِ خواب') یا مثنوی (مثلاً خلیل الرحمٰن اعظمی کے مجموعے "نیا عہد نامہ" میں شامل ہجو) کی فرسودہ اور روایتی ہیئتوں میں بھی اپنے تجربوں کا اظہار کیا ہے۔ اسی طرح غزلوں میں بھی اینڈی بینڈی زمینوں، چھوٹی بڑی تمسخر زا ردیفوں یا جرأت و انشا اور اس سے آگے جا کر میر کی مخصوص لے اور اسلوب بیان کی طرف واپسی کے ثبوت بھی نئے شعرا کے کلام سے مہیا کئے جا سکتے ہیں لیکن اس ضمن میں یہ حقیقت پیش نظر رکھے بغیر مسئلے کی اصل تک پہنچنا مشکل ہے کہ اُردو کے جن شعرا نے پرانی ہیئتوں میں شعر کہے ہیں، ان کی ذہنی تربیت فن کے کلاسیکی مذاق و معیار کی فضا میں ہوئی تھی اور ان کی حیثیت جدیدیت اور قدامت یا حال اور ماضی کے درمیان فی الاصل ایک پل کی ہے۔

انتظار حسین نے اس مسئلے پر اظہار خیال کرتے ہوئے یہ کہا تھا کہ

> قدیم اصناف کے رواج پانے کے ساتھ وہ اسالیب بیان بھی جو ماضی ہو گئے تھے پھر سے بامعنی نظر آنے لگے۔ بعض اسالیب بیان تو پرانی اصناف کے حوالے سے آئے۔ مثنوی، شہر آشوب اور ساقی نامہ ایسی اصناف کو برتا گیا تو ان کے ساتھ اس اُسلوب بیان کو بھی جو ان سے متعلق چلا آتا ہے استعمال کیا گیا۔ (18)

اور اس واقعے سے انتظار حسین نے یہ نتیجہ اخذ کیا تھا کہ یہ تمام کوششیں ''گمشدہ ماضی تک رسائی حاصل کرنے کے ذریعے ہیں'' نیز گمشدہ زبان کی بازیافت، احساس کے گمشدہ سانچوں کی بازیافت ہے یا ذات کے کھوئے ہوئے حصوں کی جستجو کا حاصل، اور مجموعی طور پر نئے شاعر کے لاشعور کا عمل ہے۔ جزوی طور پر یہ بات بھی درست ہو سکتی ہے لیکن اس میلان کے وجوہ صرف لاشعور کی فعالیت یا ذہنی مراجعت کی لہر سے مربوط نہیں ہیں کیونکہ ایک تو جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، ان ہیئتوں کی تجدید کرنے والے نئے شعرا کے لسانی اور جمالیاتی مزاج کی تشکیل روایات کے زیر سایہ ہوئی تھی، دوسرے ان کی فکر کے جدید تر عناصر کا اظہار ترقی یافتہ شکلوں میں ان کے شاعری نے اس حصے میں ہوا ہے جس کی خارجی ہیئتیں قصیدہ یا مثنوی کی ہیئت سے مختلف ہیں۔ ناصر کاظمی کی متذکرہ نظم پرانے ثقافتی ورثے سے ان کی جذباتی وابستگی اور Nostalgia کا اظہار ہے جس کی تعیین ہیئت میں بھی جذبے کی اسی رو کا رفرما دکھائی دیتی ہے۔ یہ انداز نظر اساسی طور پر رومانی ہے اور اس نئی حقیقت پسندی سے مختلف جس نے جدیدیت کا فکری خاکہ ترتیب دیا ہے۔ تاہم حقیقت پسندی کا ایک خفیف عنصر اس رومانیت میں یوں در آیا ہے کہ موجودہ معاشرے کی بدنظمی اور ذہنی عدم توازن کے ماحول میں ایک فرد کے احساس بیگانگی اور گرد و پیش کی دنیا سے اس کی جذباتی مغائرت کا تاثر بھی نظم کی مجموعی فضا سے مترشح ہوتا ہے۔ اس لیے اپنی روایتی ہیئت کے باوجود یہ نظم نئی فکر کے دائرے سے خارج نہیں ہوتی۔ اسی طرح خلیل الرحمن اعظمی کی نظم گرچہ جو یہ شاعری کی عام روایت کا حصہ دکھائی دیتی ہے اور اس میں کسی نئے تخلیقی یا فنی بعد کی تلاش و دریافت کا نشان نہیں ملتا، لیکن موجودہ ادبی صورت حال کے مصنوعی اور غیر جمالیاتی پہلوؤں پر طنز کے ذریعے، اس نظم میں بالواسطہ طریقے سے تخلیقی عمل اور تجربے کے سلسلے میں نئے زاویہ نظر کی قدر و قیمت کا اثبات کیا گیا ہے۔ بہر نوع، اس قسم کی مثالیں ایک تو مستثنیات میں شامل ہوتی ہیں اور ان کی بنیاد پر کوئی کلیہ نہیں بنایا جا

تھی۔ دوسرے لفظوں میں انہیں نئی شاعری کے زمرے میں صرف ان کی فکری اور جذباتی فضا کے اعتبار سے جگہ مل سکتی ہے۔ ان سے نئی جمالیات کی ترجمانی کا تقاضہ یا توقع نامناسب ہے اور نئے فنی اصولوں اور شعریات کے سلسلے میں مباحث سے متعارف۔ ناصر کاظمی کے یہاں ثقافتی ورثے سے محرومی کا احساس ان کی فکر کے ایک بنیادی رخ کا اعلان ہے۔ تخلیقی مزاج اور تہذیبی تصورات کی ترتیب میں شامل عنصر کا پتہ دیتا ہے جس کی کارفرمائی کے سبب ان کی شاعری کا داخلی اور خارجی ماحول ایک مسلسل اور متحرک افسردگی سے گراں بار ہے۔ دور رفتگاں کی یادیں اپنے داغ چھوڑتے ہیں، پچھلے شعری نظام، پرانی قدروں سے وابستگی بھی دراصل ان سے حال کی ایک فکری جدوجہد ہے۔ لیکن ناصر کاظمی کی مجموعی فکر سے قطع نظر نئی شاعری میں طنزیہ اور نیم مزاحیہ شعر کی جو مثالیں (خاص طور سے ظفر اقبال، محمد علوی اور عادل منصوری کے یہاں) ملتی ہیں ان کی نوعیت ہماری شاعری کی طنز و مزاح کی عام روایت سے بالکل الگ ہے۔ ان میں جمالیات کا وہ نظام ملتا ہے جو کھیل کے تفریحی تصور (Play Theory) سے عبارت ہے لیکن انشا اور جرأت یا قدما کی شاعری میں فن کے تفریحی تصور کی اساس بھی تفریحی تھی۔ جدیدیت فکری سطح پر طنز و مزاح اور سنجیدگی کے فرق کو تسلیم نہیں کرتی اس لئے نئے شعرا کے یہاں اس تصور کی اساس محض تفریحی نہیں ہے اور اس کی تشکیل میں شعور کی وہی قوتیں معاون ہوتی ہیں جن کی وساطت سے ان کی "سنجیدہ" شاعری وجود میں آتی ہے۔ یعنی زندگی کی لغویت یا مسلمہ اقدار کی بے اثری، بے بضاعتی میں یقین کی پروردہ اذیت اور انسانی تعقل کی حقانیت پر عدم اعتماد سے جب پیدا ہونے والے عدم تحفظ، بے چارگی اور تنہائی کے احساسات کی شدت کو کم کرنے اور اعصابی تشنج و اضطراب کی لے کو دھیما کرنے کے لئے، نیا شاعر طنز و تمسخر کی یہ راہ اختیار کرتا ہے۔ اس طرز نظر کا المیاتی پہلو یہ ہے کہ نیا شاعر اپنے ذاتی و اجتماعی تجربوں کو طنز و تمسخر کا نشانہ بناتے وقت خود اپنے آپ کو بھی اپنی زد پر لاتا ہے۔

نطشے نے اپنی ابتدائی تحریروں (مثلاً موسیقی کی روح سے المیے کی پیدائش)(19) میں یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ اعلیٰ فن کی تخلیق دو متخالف قوتوں کے باہمی ادغام کا نتیجہ ہوتی ہے: ایک تو خواب کی کیفیت اور دوسری مدہوشی کی۔ یہ دونوں کیفیتیں باطن میں چھپی ہوئی فنی اور تخلیقی توانائیوں کو اظہار و اخراج کا راستہ دکھاتی ہیں۔ خواب ادراک اور تلازمۂ خیال نیز شاعری کی صلاحیتوں کو تقویت پہنچاتے ہیں اور نشے کی کیفیت پرشکوہ (Grand) رویوں، تیز و تند جذبات اور رقص و موسیقی کے لئے فضا تیار کرتی ہے۔ کیسرر نے اس نظریے پر بحث کرتے ہوئے یہ معنی خیز نکتہ پیش کیا ہے کہ نطشے نے تخلیقی عمل کے ایک بنیادی مطالبے کو یہاں نظر انداز کر دیا ہے کیونکہ کوئی بھی فن پارہ ایک گہری تعمیری وحدت کے بغیر وجود میں نہیں

آتا ہے۔ یہ وحدت جذبہ و احساس اور تخلیقی فکر کے منتشر اجزا کو یکجا کرنے اور انہیں باہم آمیز کر کے ایک اکائی میں ڈھالنے سے عبارت ہے۔ اس لئے فن کا تفریحی تصور بھی جدیدیت پر جس صورت میں منطبق ہوتا ہے، اس کی نوعیت کھیل یا تفریح کی نشاط پیشگی اور چھچھلے پن سے مختلف ہے۔ بظاہر فن اور کھیل (تفریح) دونوں کا مقصد غیر افادی اور غیر عملی ہے لیکن فنی تخیل تفریحی تخیل سے واضح فرق کا حامل ہوتا ہے[20]۔ خالصتہً تفریحی عمل ذہن کو موہوم پیکروں کا تجربہ بخشتا ہے۔ فن ذہن کو ایک نئی صداقت کے تجربے تک لے جاتا ہے۔ تفریحی عمل میں ایک شے کی بنیاد پر دوسری شے کی صورت گری کی جاتی ہے۔ فن شے اور شے کے امتیاز کو ختم کر دیتا ہے۔ تفریحی عمل ذہن کی آسودگی یا انجلا کی کیفیت سے صورت پذیر ہوتا ہے۔ فن باطنی قوتوں کی شدت اور ارتکاز سے۔ تفریحی عمل تصوری دنیا سے لطف جذبہ و فکر کو بیرونی مظاہر سے لاتعلق کر دیتا ہے۔ فن گرد و پیش کی تلخیوں کا بار بار ادراک کرنے سے موجود جذبہ و فکر و تخلیقی تجربے کے انقطاع عمل پر مرکوز رکھتا ہے اور شعور کو بیرونی مظاہر کی جانب ایک نئے رویے کے ساتھ دوبارہ متوجہ کرتا ہے۔ اس توجہ کے بغیر فن کے تفریحی تصور میں معنی خیزی پیدا کی جا سکتی ہے نہ اس کی ہیئت (داخلی اور خارجی دونوں) کے توازن کو قائم رکھا جا سکتا ہے۔[21] فن کا تفریحی تصور اشیا اور مظاہر یا زندگی کے سنجیدہ مسائل کی طرف ایک صحت مند اور نسبتاً کشادہ ذہن جذباتی رویے کی مثال بھی ہے۔ متانت جب انسان کے نظام احساس پر بار بن جائے تو حماقت سے اس کا فاصلہ بہت کم رہ جاتا ہے کیونکہ اس نوع کی سنجیدگی بھی ایک طرح کا عدم توازن ہے۔ آدمی اس کا رد سے تمام رجحانات نے تاریخ و تہذیب سے ایک گہرے اور وسیع شعور سے غذا حاصل کی ہے۔ مادی ترقی کی تیز رفتاری، تہذیبی انتشار، عدم توازن اور تقاضوں سے شعور کے عدم مطابقت کے باعث اس تصور کا مضحکہ اڑاتی ہے یا دوسرے لفظوں میں اس کی پیروڈی (Parody) بن گئی ہے۔ چنانچہ مختلف زبانوں کے معاصر ادب میں عالمی سطح پر فن کا تفریحی تصور مقبولیت حاصل کر رہا ہے۔ اردو کے نئے شعرا نے اس تصور اور طریق کار سے وسیع امکانات تک رسائی کی ابھی کوئی قابل قدر مثال نہیں پیش کی ہے۔ تاہم اردو کی شعری روایت میں جدیدیت کا میلان افکار و اظہار کی اس جہت سے نا آشنا یا لاتعلق نہیں ہے۔ ظفر اقبال، محمد علوی، عادل منصوری، انور شعور، وغیرہ دوسرے نئے شعرا کے اشعار میں اس جہت سے وابستگی کے جو نمونے سامنے آئے ہیں ان کی حیثیت اس ضمن میں ابھی نامکمل تجربوں کی ہے۔ ان کی کوششیں اکثر زبان یا اظہار کے دیگر وسائل پر گرفت ڈھیلی ہونے کے سبب فنی اور تعمیری اعتبار سے ناقص رہ جاتی ہیں اور ان میں اس تکمیل کا احساس نہیں ہوتا جس کی ذمے داری فنی جمالیات فن کے سر ڈالتی ہے۔ رہا روایتی اسالیب کی بازیافت کے سلسلے میں نئے آہنگ اور لہجے کی تجدید کا مسئلہ (جس

کی مثالیں ناصر کاظمی، خلیل الرحمن اعظمی، عمیق حنفی، راشد، ابن انشا کے یہاں وافر ہیں) [22] تو اس کے اسباب تاریخی بھی ہیں اور ذوقی و انفرادی بھی۔ تاریخی اعتبار سے اس میلان کی اشاعت کا سبب 1947ء کے بعد کی ہنگامہ خیز سیاسی اور تہذیبی صورت حال بنی ہے جس نے عہد کی سیاسی اور تہذیبی ابتری کی ست اس صورت حال کی موجودگی ہے۔ مثال کے طور پر ناصر کاظمی نے نئی ہجرت کے تجربے کو تقسیم ملک کے بعد کی ہجرت کے عام تجربے کے تناظر میں دیکھا تھا اور اس سے نئے ذہنی و جذباتی تاثرات اخذ کیے تھے۔ لیکن جیسا کہ خود ناصر کاظمی نے کہا تھا "میرا کام شب چراغ تھوڑی دور تک رستہ دکھا سکتا ہے۔ منزل پر نہیں پہنچا سکتا" اور "لفظوں کا روایتی استعمال تو ہر شخص کرتا ہے لیکن ان میں نئے معنوں کی روح پھونکنا فنکار ہی کا کام ہے۔" [23] چنانچہ نئی جدیدیت نے بھی فن اور زبان و بیان کی گذشتہ روایتوں کو اپنا معیار یا پرانے اسالیب کی تجدید کو اپنا مقصود نہیں بنایا ہے بلکہ ان سے اپنے اثاثے میں نئے ابعاد کے اضافے کی کامیاب سعی کی ہے یا انہیں صرف خام مواد کے طور پر استعمال کیا ہے۔ نئی حسیت کے اظہار کے لئے پرانی مٹی سے نئے سانچے بنائے ہیں۔ اس طرز احساس و طریق کار کو اگر انتظار حسین کے مطابق لاشعور کی فعلیت سے مربوط کیا جائے تو یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ لاشعور کی یہ رو اجتماعی نہیں بلکہ ذاتی ہے۔ مزید یہ کہ اس کا تعلق جاننے سے زیادہ نئے شعرا کی انفرادی تربیت نیز فنی و لسانی مذاق سے ہے۔

فنی و لسانی روایت سے انحراف کے ساتھ ساتھ نئی جمالیات کا ایک اور قوی الاثر میلان روایت کی نفی اور تمام پرانے محرموں سے آزادی ہے۔ افتخار جالب نے اس میلان کو لسانی تشکیلات کا نام دیا ہے اور اس کی اساس رائج الوقت تلازمات سے گریز، لفظ کی شمیت نیز لسانی حرمتوں کی شکست پر رکھی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اس طرح نئی شاعری مواد و مافیہ اور ہیئت کی ثنویت کا ابطال کر کے ہیئت کو ہی نفس مواد بنا دیتی ہے۔ کانٹ اور اس کے بعد کے بیشتر مفکرین جمالیات نے فن کے اخلاقی نیز افادی یا سیاسی اور معاشرتی مقاصد سے نئی حسیت کی جذباتی و فکری مغایرت کی تصدیق کے اصول ترتیب دیئے ہیں۔ کانٹ کا خیال تھا کہ فن پارے کا حسن اس کی ہیئت اظہار میں مضمر ہے۔ فن حسن کی آزادانہ تخلیق ہے اور یہ اپنا خود ہی مقصد ہے اور اس حسن کی تشکیل حواس، تخیل، بصیرت اور احساس کے متحرک توازن کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ تحرک فن پارے کو باطنی اور بیرونی دونوں سطحوں پر ہیئت کا ایک انفرادی حسن عطا کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہر فن کی طرح شاعری بھی اظہاریت کا ایک نقش بن جاتی ہے۔ ان میں اختلاف کا پہلو اس نکتے پر رونما ہوتا ہے جب وہ اپنے اپنے نظریے کے مطابق انسانی ذہن میں اظہاریت کے مخرج کی تعیین کرتے ہیں اور یہ اختلافات آگے چل کر فن کے مقصد کی بحثوں یا تخلیقی عمل کے خارجی

انسلاکات اور اس کے غیر فنی سوالات میں الجھ جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر ماری تین نے نزدیک یہ تخرج دانش یا شعور سے عبارت ہے۔ سانتیانا اسے انبساط کہتا ہے۔ کروچے اور برکساں وجدان کی مرکزیت پہ زور دیتے ہیں۔ فرائڈ خواہش اور لاشعور پر (اساطیر کے ضمن میں بھی فرائڈ نے خواہشاتی تفکر کی فعلیت کا تجزیہ کیا تھا۔) ویرون اور ٹالسٹائی اس سلسلے میں جذبے کی زرخیزی کے قائل تھے۔ چارلس مورس اقدار کے احساس کا اور بوسانکے یا ڈیوی کے نزدیک یہ تخرج ذہن کی عضوی وحدت یا کلیت ہے۔[24] اس ضمن میں ویرون، ٹالسٹائی اور چارلس مورس کے نظریات نے بالآخر اس جمالیات کے لئے زمین ہموار کی جس نے مادی، سماجی اور سیاسی مقاصد کی تخلیق کے ذریعہ ترقی پسند شاعری کا فنی واساسی خاکہ ترتیب دیا، اور جذبات و اقدار کی سمتیں متعین کر کے فن میں ذہنی و جذباتی تعصبات و تحفظات کے اظہار کی گنجائش پیدا کر دی۔ بالواسطہ طور پر اس طرز فکر نے ہیئت کو پھر مواد و موضوع کا تابع بنا دیا اور موضوعات کے معاملے میں بھی مثبت و منفی کی حدیں مقرر کر دیں۔ حالی اور آزاد کے افادی تصورات یا اقبال کا شعر سے پیغمبری کا کام لینے کا نظریہ یا ترقی پسند شعرا کی سماجی اخلاقیات اور اشتراکی حقیقت نگاری کے مناصب و معایر اسی طرز فکر سے ہم آہنگ دکھائی دیتے ہیں۔ جمالیات کے ان مفکروں نیز ان کے مویدین یا شعوری و غیر شعوری، کسی بھی، سطح پر ان کے متبعین نے یہ حقیقت نظر انداز کر دی کہ فن جذبہ وفکر کی ان قوتوں کو بھی ایک مرکز پر یکجا کر سکتا ہے، جو روز مرہ زندگی میں ایک دوسرے سے بالکل مختلف یا متضاد مظاہر کی تشکیل کرتی ہیں۔ فرائڈ اور یونگ دونوں نے اس نکتے کی وضاحت کی ہے کہ خواب اور بیداری، شعور اور لاشعور یا حقیقی اور غیر حقیقی تجربوں میں دراصل وہ فاصلہ نہیں جو عام زندگی میں نظر آتا ہے۔ فن ان کے مابین چھپے ہوئے اجنبیت اور لاتعلقی کے فاصلوں کو عبور کر کے ایک کلی صداقت کی تعمیر کرتا ہے۔ شیلر کے لفظوں میں یہ پورے انسان کی سرگزشت ہے یا بقول ڈیوی اس امر کی شہادت کہ انسان معنی، حواس، (جذباتی اور نفسیاتی) تقاضوں اور تشویقات کو شعوری طریقے سے ایک اکائی میں ڈھالنے کی اہلیت رکھتا ہے۔[25] کروچے نے بھی سب سے زیادہ توجہ اسی حقیقت کے اثبات پر صرف کی تھی کہ حسن (یا فن) اظہار ذات کا نام ہے اور حسن کے مدارج نہیں بلکہ یہ ایک مکمل اور ناقابل تقسیم اکائی ہے۔ اسی طرح فن بھی خود مکتفی اور قائم بالذات جمالیاتی وحدت ہے جس کو اقسام میں نہیں بانٹا جا سکتا۔ چنانچہ اس کا ارتقا بھی نہیں ہوتا اور اظہار کی جو ہیئت سامنے آتی ہے، وہ اگر حسن مکمل کا جزوی اظہار نہیں تو ایک جمالیاتی کل ہوگی۔ کروچے نے اپنے پیشروؤں میں سب سے زیادہ اثر ویکو کے نظریات سے قبول کیا تھا۔ وہ ویکو ہی کی طرح اس بات کا قائل تھا کہ جمالیاتی صداقت منطقی صداقت سے مختلف ہوتی ہے کہ تخیل حس سے مؤخر اور عقل پر

مقدمہ ہے یہ عقل کی بندشوں سے آزاد ہے کہ شاعری تخیلی بصیرت سے جنم لیتی ہے اور تخیلی بصیرت صرف وجدان ہے کہ شاعری، فلسفہ، سائنس اور تاریخ ان سب سے مختلف اور ممتاز ہے؛ کہ شاعری حسیت کے ذریعہ انفرادیت کی تربیت کرتی ہے جبکہ سائنس ہمیشہ تعمیمات کی جانب لے جاتی ہے؛ کہ زبان اور شاعری میں کوئی دوئی نہیں (26) لیکن دشواری یہ ہے کہ کروچے نے اپنی انتہا پسندی کے سبب اس ضمن میں کانٹ کے اس خیال کو بھی یکسر مسترد کر دیا ہے کہ ادراک تصور یا تعقل کے بغیر اندھا ہوتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وجدان کی طرح فن کے معنی بھی غیر متعین ہوتے ہیں، لیکن یہ عدم تعین تخلیقی طریق کار اور تجربے کی نوعیت کا فطری نتیجہ ہے نہ کہ تعقل سے مکمل برأت کا۔ اسی طرح کروچے نے فن کو تو اظہار کے مترادف قرار دے دیا لیکن زبان کی حیثیت اس کے نزدیک وسیلۂ اظہار کی ہے۔ وہ جمالیات اور لسانیات کے مسائل میں تمیز بھی نہیں کرتا مگر اظہار کی تخلیقی ہیئت اور کاروباری ہیئت کے فرق کی کوئی وضاحت بھی نہیں کرتا۔ یہی سبب ہے کہ کروچے کے نظریات نئی جمالیات کے سلسلہ میں کلیتہً قابل قبول نہیں رہ جاتے۔ جہاں تک ہیئت میں معنی کی دریافت کا مسئلہ ہے ایک فنی تصور کی حیثیت سے اس رویے کے نشانات گذشتہ صدی کے فرانسیسی اشاریت پسندوں (''انحطاطی'' شعرا بالخصوص والیری جس نے کہا تھا کہ دوسروں کے لئے جو ہیئت ہے وہی میرے لئے مافیہ ہے) کے یہاں بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ غیر ارادی طور پر ہر شاعر نے خواہ وہ کسی بھی فکری مسلک سے تعلق رکھتا ہو، اپنے کامیاب تخلیقی تجربوں میں اس رویے سے وابستگی کا ثبوت دیا ہے۔ چنانچہ جیسا کہ پچھلے باب میں عرض کیا جا چکا ہے، اقبال سے ترقی پسندوں تک متعدد ایسی مثالیں فراہم کی جا سکتی ہیں جن میں معنی کے نقوش ہیئت میں مافیہ کے مکمل ادغام سے ابھرتے ہیں اور ان مثالوں میں الفاظ یا صیغہ، اظہار کی حیثیت وسیلہ محض کی نہیں رہ جاتی۔ ان مثالوں میں مقصد الفاظ، اصوات کی مجموعی تنظیم کے اندر ہوتا ہے یا ان کی سالمیت کا ناگزیر حصہ اور یہ سالمیت حواس کی تمام قوتوں کے عمل کی ہم آہنگی کا نتیجہ ہوتی ہے، یعنی شاعری صرف فکر کا اظہار نہیں رہ جاتی اور تخلیقی لمحات میں شاعر کی شخصیت کے مجموعی تاثر کی ترسیل کرتی ہے۔

تخلیقی تاثر بالواسطہ طریقے سے حواس کی ان قوتوں کا بھی مرہون منت ہوتا ہے جو بظاہر افکار کو ظاہر کرنے کی فعلیت سے لاتعلق ہوتی ہیں۔ باصرہ، سامعہ، شامہ، لامسہ اور ذائقہ کے حسی ارتعاشات تخلیقی تجربے کی ہمہ جہت تشکیل و تعمیر کا سبب بنتے ہیں اور اظہار کی ہیئت ایک متحرک عضوی کُل بن جاتی ہے۔ رسکن نے عرب کے شعرائے جاہلی کو اس بات پر خراج تحسین پیش کیا تھا کہ ان کے جمالیاتی تجربے کی مجموعی تنظیم میں حواس کی تمام قوتیں بروئے کار دکھائی دیتی ہیں۔ چنانچہ لمسیت یا بصری ادراک یا تخلیقی

تجربے کی غیر منقسم عضوی وحدت کے قابل قدر نمونے مشرقی شاعری کی پوری روایت، نیز مغربی شعراء کے یہاں بکثرت مل جائیں گے جن میں شعر یا نظم کی حیثیت بیان محض سے جدا ایک "مکمل" "شے" کی ہوتی۔ صرف نئی شاعری سے اس وصف کو منسوب کرنا شعری روایت سے بے خبری کی دلیل ہے۔ اس لیے جب افتخار جالب ہیئت کو مواد کا مترادف بنانے کی بات کرتے ہیں تو اسے دراصل شعر و فن کے ان معیاروں کی بازیافت سمجھنا چاہیے جو اخلاقی، سیاسی، مذہبی اور سماجی موضوعات و افکار و نظریات یا قوم تک مفید خیالات پہنچانے کی مصلحانہ روش کے باعث غیر فنی تصورات کی زد میں آگئے تھے۔

لسانی تشکیلات کے سلسلے میں افتخار جالب نے جن حقائق کی نشاندہی کی ہے ان کی تفصیل حسب ذیل ہے:

1۔ نئے اور عظیم کی جستجو نے بنی بنائی زبان کا ڈھانچہ توڑ دیا ہے۔ (لسانی تشکیلات اور نئی شاعری ص248)

2۔ بنی بنائی زبان کا تصور متعین موضوعات سے علاحدگی میں ممکن نہیں۔ (ایضاً ص 248)

3۔ جہاں کہیں بھی نئے اور عظیم موضوعات رونما ہوں گے بنی بنائی زبان کو ناقابل تلافی نقصان پہنچنا ناگزیر ہے۔ (ایضاً ص 248)

4۔ بنی بنائی زبان کو عین مین برقرار رکھتے ہوئے نئے اور عظیم موضوعات کے لیے استعمال کرنا ہلاکت کے بطن سے زندگی کے جنم کی توقع رکھنے کے مترادف ہے۔ (ایضاً ص 248)

5۔ لسانی تشکیلات بحران کو پیدا کرنے والی موضوع اور صیغۂ اظہار کی دوئی کو تسلیم نہیں کرتی ہیں کہ لسانی تشکیلات نہ موضوع ہیں نہ صیغۂ اظہار بلکہ ان پر حاوی اور ان سے ماورا وہ کلی صداقت ہیں جس کے حصے بخرے نہیں کئے جا سکتے۔ (ایضاً ص 248/49)

6۔ لسانی تشکیلات الفاظ کو اشیا کی نمائندگی کی بجائے بطور اشیا مراتب ترتیبی سے شعریات میں جگہ دیتی ہیں۔ (ایضاً ص 249)

7۔ الفاظ بطور اشیا شعر و ادب سے باہر کوئی وجود نہیں رکھتے۔ (ایضاً ص 249)

8۔ فروعی مباحث کی رخنہ اندازی اس وقت شروع ہوتی ہے جب الفاظ و اشیا کی دنیا سے نکال کر محض نمائندگی اشیا کے فرائض سپرد کر دیئے جاتے ہیں۔ (ایضاً ص 249)

9۔ فکری طور پر دریافت کئے ہوئے مفروضوں کو حسن بیان سے واسطہ ہے۔ (ایضاً ص 269)

10۔ شیئیت اختیار کرتے ہی الفاظ تخصیصی معنویت کو پیدا کرتے ہیں۔

تخلیقی معنویت کا وجود یا اس (Process) کا اخراج شاعرانہ استدلال کی کڑیوں سے
مشروط ہے۔ (ایضاً ص 272)

11۔ استعارہ اور استعاراتی بیان مجرد بیان کے برعکس ٹھوس جسمیت پر انحصار کرتا ہے۔ استعارہ بیان
کی حیثیت سے بڑھتا ہے۔ (ایضاً ص 272)

12۔ بہ حیثیت مجموعی لسانی تشکیلات کی خارجی یا داخلی ارادے کے بغیر جو جبر وضع کرتی ہیں اس میں
تعین، رنگارنگی اور Indeterminacy کا عنصر ٹھاٹھیں مارتا ہے۔ (ایضاً ص 273)

ظاہر ہے کہ ہر شعری تجربے کی قیمت الفاظ کی ایک نئی ترتیب پر منحصر ہوتی ہے اور اظہار کی ایک نئی ہیئت اس ترتیب سے وجود میں آتی ہے۔ اس لئے عظیم اور ادنیٰ کی بحث کا یہاں سوال ہی نہیں اٹھتا۔ ہیئت کی معنی خیزی ہمیشہ تجربے کی معنی خیزی سے مربوط ہوتی ہے۔ چنانچہ یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ جب تک تجربہ معنی خیز نہ ہو اس کا شخصی سانچہ اپنی تمام تر دلآویزیوں کے باوجود معنی خیز نہیں ہو سکتا لیکن معنی خیز کو عظیم کا مترادف سمجھنا اس لئے مناسب نہیں کہ ایک تو عظمت کا تصور اپنی اضافیت کے سبب متعین نہیں ہو سکتا، دوسرے عظمت بجائے خود کئی حیثیت سے تناظر میں ایک فرسودہ قدر بن چکی ہے اور اس کا وجود اگر کہیں ہے تو صرف مفروضات و روایات میں۔ اسی طرح متعین موضوعات اور ان کے انفرادی رشتوں کے نتائج میں رونما ہونے والے فرق کو پیش نظر رکھنا بھی ضروری ہے۔ ایک ہی واقعہ یا فکر کا ایک ہی مخرج دو مختلف افراد کے لئے یکساں معنویت کا حامل نہیں ہوتا تاوقتیکہ وہ ایک دوسرے کے تتبع میں اس حد تک نہ پہنچ جائیں جہاں ان کا انفرادی تاثر بھی سازی کے عمل کا شکار ہو جائے۔ مشابہ واقعات بھی کبھی ایک دوسرے کا عکس محض نہیں ہوتے اور ان واقعات کو جھیلنے والے افراد کے ساتھ ساتھ ان کی نوعیت و ماہیت میں بھی ایک خوشگوار تغیر پیدا ہو جاتا ہے۔ پھر یہ کہنا کہ جہاں کہیں بھی نئے اور عظیم موضوعات رونما ہوں گے، بنی بنائی زبان کو ناقابل تلافی نقصان پہنچنا ناگزیر ہے، تخلیقی اظہار و عمل کی قدر و قیمت سے انکار کرنا ہے کیونکہ ہر معنی خیز تخلیقی تجربہ زبان کو ایسے ابعاد سے روشناس کراتا ہے جو اس کے لئے غیر متوقع کی حیثیت رکھتے ہیں اور فن میں غیر متوقع کا عنصر ایک لازمہ ہے نیز فن اور زبان کے مخفی امکانات تک رسائی کا مظہر۔ اگر اس سے یہ مراد لی جائے کہ نقصان کا احساس صرف ان لوگوں کو ہوتا ہے جو زبان کے مروجہ سانچوں کی حفاظت پر خود کو مامور سمجھتے ہیں یا رسمی اسالیب سے وابستگی جن کے لئے عادت کا درجہ رکھتی ہے، تو یہ کہنا بھی ضروری ہوگا کہ یہ مسئلہ شاعر کا نہیں بلکہ اس کے قاری کا ہے۔ خواہ وہ قاری بھی شاعر ہی کیوں نہ ہو۔ اس کی پسند و ناپسند اور تائید و تردید تخلیق شعر کے عمل کی آزادی میں کبھی حارج نہیں ہو سکتی، بشرطیکہ شاعر شعر کہتے وقت

اس کے وجود کے احساس سے خائف نہ ہو اور اس کے سامنے خود کو جواب دہ نہ سمجھے۔

ان چند متنازعہ فیہ مسائل سے قطع نظر، شعری تجربے کی ماہیت یا نئے لسانی سانچوں کی دریافت یا شعری اسلوب میں الفاظ کی قائم بالذات حیثیت، یا الفاظ کی شئیت، یا مجرد فکر کے مجرد اظہار کے اکھرے پن اور دبازت سے محرومی، یا شاعرانہ استدلال کے ذریعے الفاظ کی تخصیصی معنویت یا استعاراتی بیان میں فکر کی تجسیم کے عمل، یا شعری تجربے کی ناگزیر رمزیت، عدم تیقن اور ابہام (جسے افتخار جالب نے Indeterminacy کہا ہے) ان سب کے ضمن میں افتخار جالب نے جو باتیں کہی ہیں وہ ایسے شعری قوانین کی حیثیت رکھتی ہیں جن میں ترمیم و اضافے کی گنجائش کے امکانات سے یکسر انکار تو اس لئے ممکن نہیں کہ تخلیقی عمل اور طریق کار کے امکانات کا دائرہ لامحدود ہے، لیکن امر واقعہ کے طور پر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اظہار کی گوناگوں صورتوں کے باوجود شعری روایت اب تک ان کی نفی نہیں کر سکی ہے۔ البتہ تخصیصی معنویت کے سلسلے میں یہ وضاحت ضروری ہے کہ ہر شعری تجربہ اپنی ہیئت اظہار میں اس درجہ آمیز ہوتا ہے کہ اس کی حیثیت اختصاصی ہو جاتی ہے۔ زبان اس تجربے کی محافظ بن جاتی ہے اور ایک کے بغیر دوسرے کا وجود موہوم ہو جاتا ہے لیکن یہ اختصاص، معنی کی سیال لہروں کو پابند نہیں کرتا، نہ معنی کے ہمہ جہت پھیلاؤ اور اس کے تہ در تہ تاثرات کو کسی ایک نقطے پر مرکوز کرتا ہے۔ ایک فلسفیانہ نظام فکر کی حیثیت سے منطقی اثبات پسندوں کی عدم مقبولیت کا سبب یہی حقیقت ثابت ہوئی کہ انہوں نے سائنسی استدلال کی بنیادوں پر الفاظ کے معنی کے تعین کی کوشش کی اور انہیں سریت کے حصار سے نکال کر بے جسد اصطلاحات میں قید کرنا چاہا۔ اصطلاحات کی نوعیت خوابیدہ الفاظ کی ہوتی ہے، عین اسی طرح جیسے محاورے سوئے ہوئے استعارے ہوتے ہیں۔ ہربرٹ ریڈ نے غلط نہیں کہا تھا کہ خیالات اور ذہن کی اوپری سطح سے متعلق تعقلات کی ترسیل، افکار و علوم (سائنس) کے وسائل سے کی جا سکتی ہے مگر ذہن کے وہ گہرے اور پراسرار مدرکات جو نہ عقلی (لغوی معنوں میں) ہیں نہ اقتصادی، لیکن جن کے اثرات دائمی اور ناقابل تغیر ہوتے ہیں، ان تک رسائی صرف صوفی کے لئے ممکن ہوتی ہے یا شاعر کے لئے۔ (27)

روایت کی نفی کا مسئلہ نئی جمالیات کے باب میں اس وقت سامنے آتا ہے جہاں معاصر عہد کی یکسانیت، بے رنگی، تشدد اور دہشت کی فضا اپنے انعکاس کے لئے اظہار کے ایسے سانچوں کی تلاش پر اکساتی ہے، جو اس ابتری اور بدنظمی یا اکتاہٹ کے احساس کو لسانی حرمتوں کی شکست کے ذریعے واضح کر سکیں۔ اس وقت سلیس اور رواں دواں، ترشی ہوئی اور سڈول زبان نیز آراستہ اور خوبصورت صیغۂ اظہار کی جگہ ایک ایسا کھردرا، غیر متوقع، جارحانہ اور متشدد اسلوب جنم لیتا ہے جس کی صوتی اور لسانی ترکیب

میں پائی جانے والی ترتیب، منطقی معنویت اور توازن و تناسب سے جاتی نئی تہذیب کے شور شرابے، تصنع اور ذہنی انتشار کی منعکس شامل ہوتی ہے۔ یہ اسلوب نئے انسان کے ذوق جمال کے مسلسل انحطاط اور اس کی پریشان نظری اور فکری اعتبار سے اس کی بے سروسامانی کی نشاندہی کرتا ہے۔ مصوری میں Action Painters اور شاعری میں Dada اور آواں گارد کے جدید تر رویے یا مجموعی طور پر جدیدیت میں Vehicle Aesthetics اور Type Writer Aesthetics کے میلانات آج بھی اس سمت کا پتہ دیتے ہیں۔ ایسی صورت میں ایک بدہیئت حسن (فن) کے مظاہر کی تشکیل ہوتی ہے اور یہ مظاہر بدہیئتی سے ترکیب اور تخلیق سے جب اس کی شدت، اندوہ ناکی اور کراہت میں مزید اضافوں کا سبب بنتے ہیں۔ اس سے بنیادی طور پر جس تاثر کا ترشح ہوتا ہے وہ وحشت کا ہے۔" جدیدیت کی فکری بنیادوں [illegible] اسلوب میں اظہار و احساس کے ان پہلوؤں کی جانب اشارے ہو چکے ہیں اور مذکورہ بالا اسلوب میں تمرد، نفی اور احتجاج کی فکری بنیادوں کے ضمن میں بھی ان کا اظہار ہو چکا ہے۔ مغرب سے آنے والے [illegible] میں یہ رویے ایک مستحکم روایت بن چکے ہیں۔ اردو میں ابھی یہ روایت اپنی ابتدائی منزل پر ہے اس لئے اس کی فنی قدر و قیمت کے بارے میں کوئی فیصلہ یا قیاس قبل از وقت ہوگا۔

• • •

مجھ کو تو آج شہر سے باہر اتار دے (ظفر اقبال)

22۔ راقم الحروف نے اپنے دو مضامین ''ناصر کاظمی'' (مطبوعہ شب خون، الہ آباد) اور فراق، میر کا سلسلہ (یہ مقالہ فراق پر شعبہ اردو گورکھپور یونیورسٹی کے ایک سیمینار، 1972ء میں پڑھا گیا تھا) میں میر کی تجدید اور تعین نو کے مسائل نیز نئی جمالیات اور فکر پر میر کے اثرات کا مفصل جائزہ لیا ہے۔ طوالت کے خوف سے یہاں صرف اشارے کر دیے گئے ہیں۔

23۔ خوشبو کی ہجرت (ایک مکالمہ) سویرا، لاہور، شمارہ 17/18 ص 220

24. A Modern Book of Esthetics, P.Xvlll.

25. Ibid, P.XXXII.

26۔ میاں محمد شریف نے اپنی کتاب ''جمالیات کے تین نظریے'' میں کروچے کے مانند اور اس کے نظریے کے مضمرات کا تفصیلی مطالعہ پیش کیا ہے۔ ملاحظہ ہو ''جمالیات کے تین نظریے'' مجلس ترقی ادب، لاہور، 1963ء ص 8/90/9

27. Herbert Read : Art And Society, Windmill Press, 1937, P.204.

ساتواں باب

☆ نئی شاعری (3)

☆ تخلیقی عمل: اظہار و ابلاغ کے مسائل

اُردو سے قطع نظر، دنیا کی تمام زبانوں میں تنقید کی عام روایت کا انحصار شعری اظہار سے معنی کے استخراج پر رہا ہے۔ اس ضمن میں بیشتر نقادوں نے تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں اور تخلیقی تجربے کی ماہیت و معنویت کی مخصوص نوعیتوں کی جانب کما حقہ، توجہ نہیں کی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ جس فن پارے میں انہیں نثری منطق کے عام اصولوں سے بعد نظر آیا یا معنی کے نقوش دھندلے دکھائی دیئے، اسے مہمل یا لایعنی قرار دے دیا گیا۔ جدیدیت اور نئی شاعری کے سلسلے میں اس نوع کا معترضانہ رویہ بہت عام ہے۔ بظاہر استدلال اور معنی سے عاری محسوس ہونے والے زاویۂ نظر، نیز افکار کی فلسفیانہ تعبیر و تصدیق پر گذشتہ ابواب میں مفصل بحثیں کی جا چکی ہیں۔ زیر نظر صفحات میں تخلیقی عمل اور اظہار و ابلاغ کے مسائل اور ان کے فکری و نفسیاتی اسباب کا جائزہ لیا جائے گا۔ اس مقالے میں یہ بات پہلے بھی کہی جا چکی ہے کہ جدیدیت کے میلان سے وابستہ شعری روایت کے مضمرات صرف عصری حقیقتوں سے مربوط نہیں ہیں نیز ان کا تعلق انسانی فکر اور نفسیات کے ان مسائل سے بھی بہت گہرا ہے جو ایک لازماں تناظر رکھتے ہیں۔ اسی طرح، تخلیقی عمل کے حسی اور اظہاری مسائل کی معنویت و بے معنویت کا سوال بھی صرف جدیدیت کی شعری روایت، یا عصر حاضر کے مسائل اور نئی حسیت کے معاملات سے علاقہ نہیں رکھتا۔ ان مسائل کا تعلق تخلیقی عمل کے بنیادی سوال سے ہے۔

کروچے کے نظریۂ حسن (فن) کو من و عن تسلیم کر لیا جائے تو مختلف اقسام میں فن کی خانہ بندی کا عمل مسترد ہو جائے گا، کیونکہ اس کے نزدیک حسن کے مدارج ہوتے ہیں نہ اقسام۔ تاہم، تخلیقی اظہار کے مسائل کو سمجھنے کے لئے یہاں شاعری کو دو الگ الگ دائروں میں رکھنا ضروری ہے۔ اولاً شعری

وہ ہیئتیں جن کا ردعمل قاری پر فوری ہوتا ہے۔ ثانیاً وہ جنہیں قاری زینہ بہ زینہ سمجھتا جاتا ہے اور بالآخر ایک ایسے کلیدی تاثر کی دریافت کرتا ہے جسے ان کا جوہر کہنا چاہئے۔ یہ طریق کار قاری کے ذہن کو بجلی کے ایک کوندے کی لپک کا تجربہ نہیں بخشتا بلکہ ایک ایسی آزمائش کا حکم رکھتا ہے جسے عبور کرنے کے لئے اسے جانے انجانے کئی راستوں سے گزرنا پڑتا ہے اور پیش پا افتادہ محاکموں سے آزاد ہوکر نئے تلازمات قبول کرنے پڑتے ہیں۔ براہ راست متاثر کرنے والی شاعری قاری کی ذہنی تربیت، مطالعے، روایت کے اثرات اور معاشرتی میلانات کی متعین کردہ نفسیات کے لئے نامانوس اور غیر متوقع نہیں ہوتی۔ اس کے شعور میں تفہیم یا استنباط معنی کے جو سانچے پہلے سے موجود ہوتے ہیں، ان میں یہ شاعری بہ آسانی سما جاتی ہے۔ یہ سانچے شارٹ ہینڈ کے اشارات سے مماثل ہوتے ہیں جن سے واقفیت رکھنے والا بظاہر بے معنی آوازوں میں بھی مفہوم کو جلوہ گر دیکھتا ہے۔ عام قاری کے ذہن میں یہ اشارات شعر کی مروجہ ہیئت، رسمی زبان، برسوں کے دہرائے ہوئے استعارات، علامات، اصطلاحات اور محاوروں کی طرح روایت کا جزو بن جانے والے تلازمات سے متعین ہوتے ہیں، انہیں ایک طرح کی ذہنی تلمیحات سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جو اپنا تاثر اور مفہوم ساتھ رکھتے ہیں اور رسمی شاعری میں ان کی باطنی فضا نیز بیرونی رشتے کم و بیش یکساں ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ شاعری انفرادی آواز و احساس سے محروم ہوتی ہے اور اس کی فکری، حسی، لسانی اور اظہاری حد بندیاں عام رجحانات کی ساختہ ہوتی ہیں۔ ان رجحانات سے مانوس قاری کے لئے یہ شاعری شارٹ ہینڈ کے اشارات کی طرح طے شدہ معانی کی ہمرکاب ہوتی ہے یا اس کی عادت سے ہم آہنگ۔ تفہیم کے معاملے میں عادت کے جبر کو یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ افریقہ کے غیر مذہب قبائل کے لئے سائنس اور منطق کی دوٹوک باتیں ناقابل فہم ہوں گی، لیکن جادو اور ٹونے یا توہمات سے وابستہ رسوم کی منطق بآسانی ان کی سمجھ میں آجائے گی کیونکہ ایسی باتیں ان کے بنیادی اعتقاد کا حصہ یا آرکی ٹائپ ہوں گی۔ فکری اور نظریاتی ہم آہنگی کی لذت فراہم کرنے والی شاعری بھی قاری کے لئے طے شدہ معانی کا مخزن ہوتی ہے۔ وہ اسے ان محبوب تصورات کی زیارت کے لئے پڑھتا ہے جو پہلے سے اس کی ترکیب شعور اور نظام افکار میں شامل ہوتے ہیں۔ اس لئے، وہ تخلیقی عمل کی اساسی رمزیت نیز ہیئت و اظہار کے مسائل کو غیر ضروری یا بے معنی سمجھتا ہے اور اگر اس کے مطبوع تصورات بھی شعری تجربہ بننے کے عمل میں اپنا حجم اور ہیئت تبدیل کر کے یا بالواسطہ اور مبہم انداز میں اس تک پہنچتے ہیں تو انہیں اپنانے میں وہ جھجک اور دشواری محسوس کرتا ہے۔

لیکن شاعری صرف فکر یا صرف خیال یا صرف تاثر یا صرف نظریہ نہیں ہوتی۔ معنی خیز شعری

تجربہ ہمیشہ کثیر الابعاد ہوتا ہے اور یہ ابعاد، والیس فاؤلی کے الفاظ میں "اظہار، معنی کے باہمی عقد"(1) سے پیدا ہوتے ہیں۔ شعری مکمل اور معنی خیز ہیئت متعین فکر اور منصوبہ بند نظریے کو اگر قبول بھی کرتی ہے تو اس طرح کہ انہیں عقیدہ بنا دے۔ یہی وسیلہ ہوتا ہے ایک خارجی تصور کو خون میں جذب کرنے، بیرونی شرائط کو شخصیت کے داخلی تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے اور تخلیقی تجربے کو ہلاکت خیز قطعیت اور بے نمک استدلال سے بچانے کا۔ سہلِ ممتنع تک کے بارے میں غالب کی یہ توجیہہ بہت اہم ہے کہ سامنے کی بات قاری کے لئے ایسا تجربہ بن جائے جو آسان اور عام فہم ہونے کے باوجود اس کے لئے ایک انکشاف ہو۔ انوکھے پن کا احساس اسی صورت میں رونما ہوسکتا ہے جب زندگی کی سادہ ترین حقیقتیں اور مانوس اشیا بھی کسی نئے زاویے اور جہت کی نشاندہی کریں اور اس طرح ایک نئی حقیقت کا مظہر بن جائیں۔ یہی زاویہ: سادہ کو پرکار، آسان کو مشکل، معمولی کو غیر معمولی اور متوقع کو غیر متوقع بناتا ہے، نیز وضاحت و صراحت کو رمزیت اور ایجاز سے ہمکنار کرتا ہے۔

شعری اظہار کی ہر شکل (شعوری یا لاشعوری) کسی تجربے یا تاثر کی شعوری تشکیل کا ہی نتیجہ ہوتی ہے۔ گرچہ یہاں شعور کا عمل تعقل اور استدلال کی عام صورتوں سے مختلف ہوتا ہے۔ اس کے برعکس تشبیہ و تجزیے کی عام نوعیتیں ایک میکانکی طریق کار کی پابند ہوتی ہیں۔ اسی منزل پر شعر میں اشکال، ابہام اور اہمال کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ شاعر قاری سے الگ ایک خودمختار عضوی اکائی ہے اور ایک آزاد بیرونی حقیقت۔ اُردو کی شعری روایت میں جب تک شاعری کے اسکولوں، مکاتبِ فکر اور شاگردی و اُستادی کے سلسلے رائج رہے اظہار وافہام کا عمل بھی معینہ خطوط پر جاری رہا۔ اس میں غیر متوقع کی گنجائش ہی نہیں تھی۔ ہر شاعر اپنے اسکول یا مکتبِ فکر یا استاد کے حوالے سے دیکھا جاتا تھا اور اس کے شعری مشغلے کے شناختی نشانات متعین تھے۔ پیچیدگی کا سوال غیر رسمی اور انفرادی خطوط پر کی جانے والی شاعری سے منسلک ہے لیکن مشکل پسندی کی اصطلاح کا جواز یوں نہیں پیدا ہوتا کہ ہر سچا شاعر اپنے تجربے کے اظہار میں تسہیل کے ایک ایسے خودکار اصول پر عمل پیرا ہوتا ہے جس کا تعین خود اس کی تخلیقی شخصیت و استعداد کرتی ہے۔ وہ اظہار کی جو بھی ہیئت منتخب کرے گا۔ وہی اس کے تجربے سے سب سے زیادہ ہم آہنگ اور اس کی ترسیل کے لئے سہل ترین ہوگی، بشرطیکہ وہ مصنوعی طور پر اپنی انفرادیت کو کوئی انوکھا لباس پہنانے کی سعی نہ کرے اور اپنے فطری اظہار پر اعتماد رکھتا ہو۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ اظہار کی جو ہیئت وہ ترتیب دیتا ہے، قاری کے ذاتی میلان و مذاق سے مطابقت نہیں رکھتی، چنانچہ ناقابل فہم بھی ہوسکتی ہے۔ لیکن افہام وتفہیم کے معاملے میں قاری خود کو کمتر سمجھنے یا اپنی بصیرت کو ناکام دیکھنے پر آمادہ نہیں ہوتا۔ اس لئے فہم سے بالاتر شاعری کی

جب اس کا رویہ تجزیاتی اور بعض اوقات مخاصمانہ ہو جاتا ہے۔ وہ اسے آزمائش یا امتحان کا پرچہ سمجھ کر اپنی آگہی، علم، فہم و فراست کے اثبات کی خاطر حل کرنا ضروری سمجھتا ہے۔ وہ اس رمز سے یا تو بے خبر ہوتا ہے یا اسے نظر انداز کر دیتا ہے کہ دوسرے فنون کی طرح شعری ہیئت کی مکمل تفہیم کا تصور بھی محض ایک مفروضہ ہے۔ یہ نظریہ اب کسی ایک شخص سے مخصوص نہیں بلکہ خاصا عام ہو چکا ہے کہ خود فن کار کے لئے بھی اپنی تخلیق کے تجربے اور اس کے نتیجے کو کسی منظم اور مربوط مسئلے کی شکل میں سمجھنا ضروری نہیں ہے۔ وہ شاعری جو پوری طرح سمجھ لی جائے اور جس کی دلیل اتنی واضح ہو کہ معنی یا تاثر کا کوئی نقش قاری کی آنکھ سے پوشیدہ نہ رہ جائے، ایک تحقیقی تجربے یا منطقی تجزیے بنانے سے مترادف ہے۔ اس نوع کی شاعری کو شاعری کہنے کا جواز بجز اس کے اور کیا ہو سکتا ہے کہ فکر کو نثر کے اسلوب کے بجائے نظم کا خارجی لباس پہنا دیا گیا ہے۔ کولرج کا خیال تھا کہ شاعری کا تاثر اس صورت میں زیادہ ابھرتا ہے جب اسے پوری طرح نہ سمجھا گیا ہو اور جب قاری اس اعتراف پر مجبور ہو کہ شاعر نے تجربے کی جو ہیئت تعمیر کی ہے وہ منطق کی گرفت میں نہیں آسکتی، چنانچہ اس سے کوئی دو ٹوک نتیجہ بھی اخذ نہیں کیا جا سکتا۔ یعنی یہ ضروری ہے کہ قاری شعر کے تمام امکانات اور ابعاد کو گرفت نہ کر پائے۔ اس لئے فراست نے شعر کے قاری سے یہ مطالبہ کیا تھا کہ شاعری کی پیچیدگی کو اور پیچیدگیوں کو پیچیدگیوں ہی رہنے دیا جائے۔ اسے وضاحت اور صراحت میں بدلنے کی کوشش نہ کی جائے۔ تفہیم کے یہ زاویے بڑی حد تک بحث طلب اور متنازع فیہ ہیں اور ان کا تعلق شاعر اور قاری کے ذاتی رویوں نیز ذہنی و فکری طریق کار سے ہے لیکن جب آسودہ طبعی کے ایک مخصوص درجے تک بھی قاری کسی شعری تجربے کو سمجھنے سے قاصر رہتا ہے تو غیر شعوری طور پر اسے شکست کے ایک تجربے کا بوجھ اٹھانا پڑتا ہے۔ اس تجربے کا نتیجہ جھنجھلاہٹ کے مہذب اظہار کی شکل میں ابہام و اہمال کا الزام بن کر رونما ہوتا ہے۔ اس وقت قاری ایک دانستہ ذہنی سازش کے طور پر اصل حقیقت کو اپنے جذباتی رد عمل سے خلط ملط کر دیتا ہے۔ شاعری کی حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے اور مقابلہ شاعر سے شروع ہو جاتا ہے۔ قاری یہ سوچتا ہے کہ شاعر بھی کسی کی طرح ایک معنوی اکائی ہے جسے وہ اپنی واقفیت یا اندازے کے مطابق اپنے ہی جیسا اور کبھی کمتر حیثیت رکھنے والا ذہن سمجھتا ہے۔ اظہار کی ہیئت کا عمل جو ترسیل کی ناکامی کے بعد نقائص سے معمور نظر آتا ہے۔ اس کی تمام تر ذمہ داری قاری، شاعر کی کم فہمی، کج فہمی یا نافہمی کے سر ڈال دیتا ہے۔ جب کہ ہیئت کا ناقص ہونا بھی لازمی طور پر شاعر کے ناقص العقل ہونے کی دلیل نہیں۔ نک سک سے درست ہیئت مرتب اور منضبط فکر یا جذباتی تجربے کا موثر بیان بھی ہو سکتی ہے لیکن ہیئت کی پیچیدگی فکری ژولیدگی کی ضمانت نہیں۔

یہ بھی ہوتا ہے کہ شعر کی غلط قرأت کبھی کبھی معنی کے اصل جوہر کو بے نقاب نہیں ہونے دیتی۔ بالخصوص غزل کے اشعار میں تو الفاظ کے معانی بعض اوقات مصرعے یا شعر کے آہنگ سے بھی متعین ہوتے ہیں۔ بعض الفاظ کی حیثیت مرکزی اور کلیدی ہوتی ہے جن پر لہجے کا مناسب دباؤ نہ ڈالا جائے تو معانی کے کچھ زاویے روپوش رہ جائیں گے۔ شاعری میں ایجاز ایک لازمہ ہے۔ ایسی صورت میں شعر بیانیہ ہے یا خطابیہ یا استفہامیہ، اس کی روح سے کلی مطابقت رکھنے والا لہجہ مدھم ہے یا بلند آہنگ، عین ممکن ہے کہ شاعر نے کسی اشارے یا لفظ سے اس کے جواب کی نشاندہی نہ کی ہو۔ مثلاً

1۔ کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
وشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا (غالبؔ)

2۔ گو ہاتھ کو جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے (غالبؔ)

3۔ رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتن گلہائے ناز کا (غالبؔ)

4۔ کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگن عشق
ہے مکرر لب ساقی پہ صلا میرے بعد (غالبؔ)

پہلے شعر میں لہجہ خوف کا ہے، حیرانی کا یا تاسف کا یا تمسخر کا، اسی طرح دوسرے شعر میں غصے کا اظہار ہے یا حسرت کا، تیسرے شعر کا لہجہ بیانیہ ہے یا استفہامیہ اور چوتھے شعر کے لہجے میں چیلنج چھپا ہوا ہے یا آپ اپنے سے شکایت، ظاہر ہے کہ قطعی طور پر کوئی فیصلہ نہیں کیا جا سکتا۔ ان اشعار کے لب و لہجے میں بہ یک وقت کئی امکانات سمٹ آئے ہیں۔ اب ایک اور شعر دیکھیے:

تو کون ہے کیا ہے نام تیرا
کیا سچ ہے کہ تیرے ہو گئے ہم (ناصرؔ کاظمی)

پہلے مصرعے کے لفظ ''تو'' پر لہجے کا دباؤ ڈال کر دوسرے مصرعے کو زیر لب تبسم کے ساتھ پڑھا جائے تو اس شعر کے دھیمے اور سرگوشی کے لہجے میں ابھرنے والے مفہوم کی پیروڈی بن جائے گی۔ جوشؔ ملسیانی نے غالبؔ کے شعر:

موت کا ایک دن معین ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

میں دن اور رات کے الفاظ سے رونما ہونے والی صنعت تضاد سے متاثر ہو کر شرح لکھتے وقت دن اور رات کے الفاظ پر لہجے کا ارتکاز ورصرف کیا گیا۔ شعر میں ایک نیا نکتہ پیدا ہو گیا۔ یعنی موت تو دن میں صبح اور شام کے درمیان کسی وقت آئے گی۔ پھر رات کا ڈر کیوں ہے؟

نئی شاعری میں اہمال کا سوال اس لئے بھی فضول ہے کہ ہر حسی عمل ایک ذہنی عمل ہے۔ انتہائی مشتعل اور بے نشان کیفیت بھی جو شعری تجربے کی حد تک حواس کی گرفت سے بظاہر کتنی ہی آزاد ہو، اظہار کی منزل تک آتے آتے ایک شعری عمل بن جاتی ہے۔ احساس یا تاثر کی رو پر خواہ دست رس نہ ہو لیکن اظہار کے وقت ان قوتوں سے کام لینا پڑتا ہے جو ہر حال میں انسانی عمل اور قصد کی پابند ہیں۔ اسی لئے وٹگنسٹین نے جب یہ کہا تھا کہ "لفظ حقائق کی تصویر ہے" تو اس سے مراد یہی تھی کہ سرے سے بے معنی لفظ کی تخلیق انسانی استعداد سے باہر کی چیز ہے۔ معنی یا تاثر کے تسلسل کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ الفاظ کو ایک دوسرے سے جوڑ دیا جائے۔ شاعر انہیں تخلیقی اور تخیلی منطق کی روشنی میں ایک دوسرے سے منسلک کرتا ہے۔ قاری تعقل اور استدلال کی روشنی میں۔ چنانچہ اُسے غیر متوقع تجربے سے دو چار ہونا پڑتا ہے اور وہ اس تجربے سے ذہنی بے کلی کی صورت میں اس نکتے کو بھی فراموش کر بیٹھتا ہے کہ ہر انسانی آواز کے بطن میں خیال کی کوئی رو، تجربے کی کوئی پرچھائیں اور تاثر کی کوئی لہر یقیناً موجود ہوتی ہے۔ برٹرینڈ رسل نے تو اس ضمن میں تمام منطقی اثبات پسندوں سے آگے بڑھ کر یہ تک کہا تھا کہ

> اگر ہم صوتی الفاظ کے علاوہ کوئی اور لفظ استعمال نہیں کرتے تو یقیناً اس کی وجہ ہماری سہل انگاری ہے۔ ایک زبان بہروں اور گونگوں کی بھی ہے۔ ایک آدمی کا کندھے جھٹکانا بھی اس طرح کا لفظ ہے۔ اگر معاشرہ اس پر متفق ہو جائے تو ہر وہ جسمانی حرکت جو خارجی طور پر نظر آسکے لفظ بن سکتی ہے۔ لیکن ان سب کے مقابلے میں زبان کے اظہار کو جو فوقیت حاصل ہے اس کی وجہ بالکل واضح ہے۔ صوتی الفاظ بڑی تیزی سے کم عضلاتی و اعصابی کوشش سے ادا ہو جاتے ہیں اور اس کے مقابلے میں کوئی حرکت اس عمدگی سے یہ مقصد پورا نہیں کر سکتی۔ (2)

یہ بحث یہاں ضمنی حیثیت رکھتی ہے، اس لئے تفصیلات کا بیان غیر ضروری ہوگا۔ شاعری میں ہمارا واسطہ ابھی تک صوتی الفاظ سے ہی رہا ہے۔ (مغرب کے دادا شاعروں کے استثنا کے ساتھ جنہوں

نے اشاروں اور تصویروں کی مدد سے بھی نظموں کے تاثر یا تجربے کی وضاحت کی تھی۔ اردو کی نئی شاعری میں یہ مثالیں نہ ہونے کے برابر ہیں۔) لیکن آگے بڑھنے سے پہلے صوتی الفاظ کے ایک معروف مسئلے پر نظر ڈال لینا غالباً نامناسب نہ ہوگا۔[3] قرآن کے حروف مقطعات مثلاً الم، کھیعص، طہ، نون، قاف وغیرہ جو انتیس سورتوں کی ابتدا میں آئے ہیں، ان کے معنی و مدعا کا تعین اب تک نہیں ہو سکا۔ کسی نے انہیں قرآن مجید کے نام سے تعبیر کیا۔ (مجاہد ابن جریج)۔ کسی نے انہیں سورتوں کا نام قرار دیا۔ (عبدالرحمٰن ابن زید بن اسلم) کسی نے انہیں اللہ تعالیٰ کے اسمائے اعظم سمجھا۔ (شعبی) کسی کے نزدیک یہ قسمیں ہیں۔ (ابن عباس) کسی کا خیال ہے کہ یہ الفاظ کے مخفف ہیں (سعید بن جبیر)۔ مثلاً الم میں الف سے اللہ، لام سے جبرائیل علیہ السلام، میم سے محمد صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم یعنی اللہ تعالیٰ نے جبرئیل علیہ السلام کے واسطے سے محمد صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم پر نازل کیا) کسی نے ان میں خدا کی صفات ڈھونڈ نکالیں۔ کسی نے ابجد کے قاعدے سے انہیں اشخاص و امم سے متعلق سنین قرار دیا۔ کسی نے انہیں رسم خط کے نشانات اور کسی نے اللہ کے خطابیہ کلمات سے تعبیر کیا۔ بعض مترجموں نے انہیں اسمائے رسول صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم سمجھا۔ بعضوں کا خیال ہے کہ یہ حروف چند کلمات کی طرف اشارے ہیں۔ بعض اہل علم کے نزدیک حروف مقطعات اللہ اور رسول کریم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کے درمیان ''راز'' ہیں۔ ایک اور توجیہ یہ ہے کہ عربی زبان چونکہ عبرانی سے ماخوذ ہے اس لئے عبرانی زبان کے عام قاعدے کے مطابق یہ حروف معانی اور اشیا کی صورت پر دلیل ہیں۔ (مثلاً حرف نون مچھلی کے معنوں میں بولا جاتا ہے اور جو سورہ اس نام سے موسوم ہوئی اس میں حضرت یونس علیہ السلام کا ذکر صاحب الحوت (مچھلی والے) کے نام سے آیا ہے یا حرف ط کے معنی سانپ تھے اور قرآن میں سورہ طٰہٰ جو ط سے شروع ہوتی ہے، اس میں حضرت موسیٰ علیہ السلام اور ان کے عصا کے سانپ بن جانے کا واقعہ ہے۔ اس طرح سورہ بقرہ میں جو الف سے شروع ہوتی ہے گائے کے ذبح کا قصہ ہے اور الف گائے کے سینگ یا سر سے مشابہ لکھا جاتا تھا۔) محمد حسین آزاد نے، جو لفظ کا ایک دلچسپ تخلیقی تصور رکھتے تھے اور جن کے نزدیک ''لفظ انسان کے دل، انسان کی خواہش اور اس کے حرکت اعضائی کا مجموعی خاصہ ہے'' اور جنہوں نے زبان عرب کے ابتدائی محققوں میں عباد بن سلیمان ضمیری کے حوالے سے اس مسئلے پر بھی بحث کی ہے کہ ''الفاظ اپنے حروف، اعراب اور آوازوں کے ذریعہ خود بخود اپنے معنی بتلاتے ہیں۔''[5] حرف ب کی تشریح یوں کی ہے

''ب'' بیت کا مخفف ہے۔ ابتدا میں گھر بھی سیدھے سادے ہوتے تھے

ب کو غور سے دیکھو۔ عرب کے ریگستان میں جنگل میں ایک دیوار کے دو کنارے مڑے ہوئے ہیں۔ وہ گھر ہے۔ گھر والا دیوار کے آگے بیٹھا ہے۔ وہ نقطہ ہے۔ (6)

اس تفصیل کا حاصل یہ ہے کہ کوئی بھی آواز مفہوم سے عاری نہیں ہوتی اور ہر لفظ معنی سے کوئی رشتہ ضرور رکھتا ہے۔ قرآن پر اہل عرب نے کئی اعتراضات کئے جو قرآن میں نقل ہیں لیکن کوئی اعتراض حروف مقطعات پر نہیں ہے۔ اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اہل عرب کے لئے ان کا مفہوم واضح تھا ورنہ اعتراض کا یہ پہلو نظر سے اوجھل نہ ہوتا لیکن صدیوں کے مطالعے اور تجزیے کے باوجود مفسرین ابھی تک اس سلسلے میں کسی قطعی نتیجے تک نہیں پہنچ سکے۔ ان حروف کا اپنے ماقبل اور مابعد سے کیا رشتہ ہے، اس کی کوئی فیصلہ کن وضاحت نہیں ہو سکی۔ پھر بھی یہ عقیدہ بدستور قائم ہے کہ یہ حروف معنی و مطلب سے بے گانہ نہیں ہیں۔

اس پس منظر میں وٹگنسٹائن کے اس نظریہ کا کہ لفظ حقائق کی تصویر ہے، ایک معنوی اور تاریخی جواز بھی موجود ہے۔ کسی نظم کا مفہوم اس کے الفاظ کا ہی پابند ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات بھی ذہن نشین کر لینی چاہئے کہ شاعری میں جو الفاظ معنی کی تعیین کرتے ہیں، اکثر لغوی مفہوم کے پابند نہیں ہوتے۔ لغوی زبان کو پیمانہ قرار دینے سے اشعار کی تشریح میں ایسے مضحک معانی کے استخراج کا امکان بھی ہو سکتا ہے جن کی وافر مثالیں غزلیہ شاعری پر ڈاکٹر عندلیب شادانی کی کتاب میں ملتی ہیں۔ جانسن نے جب یہ کہا تھا کہ شاعری ہی زبان کا تحفظ کرتی ہے تو اس کا مفہوم یہی تھا کہ الفاظ اپنے تمام امکانات اور کیفیتوں کے ساتھ اپنے تخلیقی استعمال میں ہی نمایاں ہوتے ہیں اور شعری اظہار انہیں تاثر یا سیال معانی کی ان وسعتوں تک لے جاتا ہے جو نثر کے احاطۂ اختیار سے باہر ہیں۔ چنانچہ نثری اصناف کے تراجم اصل مفہوم کی ترسیل جس طرح کرتے ہیں شعری تراجم نہیں کر سکتے کیونکہ شاعری میں لفظ کا آہنگ معنی کا ایک ناگزیر جزو ہوتا ہے۔ فراسٹ نے تو تخلیق و ترتیب شعر کے مسئلے پر بحث کرتے ہوئے یہ تک کہا ہے کہ صرف کان (سامعہ) حقیقی لکھنے والا ہے اور کان (سامعہ) ہی حقیقی پڑھنے والا ہے۔ یعنی شاعری کی ترکیب اصلاً اس کے آہنگ سے ہوتی ہے۔ (7) سوئن برن کی نظموں کا ذکر کرتے ہوئے ایلیٹ نے کہا تھا کہ ان میں مفہوم آہنگ سے الگ کوئی چیز نہیں اور اگر ان کے ٹکڑے کر دیئے جائیں تو پتہ چلے گا کہ ان میں کوئی خیال نہیں بلکہ صرف الفاظ ہیں۔ (لیکن ایلیٹ کی یہ بات کہ الفاظ مجموئی ڈھانچے سے الگ ہونے کے بعد خیال سے عاری ہو جائیں گے بحث طلب ہے اور اس سے صرف اس حد تک اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ مفہوم کے استنباط میں آہنگ اور الفاظ کی سالم حقیقت کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔) بعض نقادوں (مثلاً رچرڈس،

بلیک مور) کا خیال ہے کہ شاعری کا مفہوم یا لفظوں کا تاثر اُن کے آہنگ سے کسی بھی صورت میں الگ کیا ہی نہیں جا سکتا۔ دوسری طرف بے لُس کا کہنا تھا کہ تمام آوازیں، تمام رنگ اور تمام ہیئتیں مل کر بھی احساس کی غیر محدود وسعتوں کے اظہار سے قاصر رہتی ہیں اور اس کا سبب اُس کے نزدیک یہ تھا کہ شاعری، مصوری اور موسیقی میں لفظی، صوتی یا بصری اظہار کی مختلف النوع صورتیں ایک کلّی حقیقت بن جاتی ہیں اور ان کی تعمیر میں کام آنے والے عناصر اپنی انفرادیتیں کھو دیتے ہیں۔ شاعری ایک اساسی تجربے کی بنیاد پر دوراز کار حقیقتوں کے تلازمے سے وجود میں آتی ہے۔ اسی بات کو ولیم ایمپسن نے یوں کہا ہے کہ اعلیٰ شاعری کا انحصار ہمیشہ غیر متوقع تلازموں پر ہوتا ہے۔ یہ تلازمے بظاہر پریشان خیالی کے مظہر دکھائی دیتے ہیں لیکن شاعر ایک وسیع الاختیار اکائی کی حیثیت سے اظہار کی بکھری ہوئی شکلوں اور منتشر پیکروں کو کنٹرول کرتا ہے۔ (8) اسباب علل اور معلول کے باہمی تعلق میں نئے پہلوؤں کی دریافت یا دو اجنبی، نامانوس اور باہم متصادم اشیا میں کسی نئے رشتے کی بنیاد پر ایک نئے تلازمے کا انکشاف بہت پرانی روایت ہے۔ اسے کسی مغربی بدعت سے تعبیر کرنا یا فرانسیسی علامت پسندوں کی ابہام زدگی سے منسلک کرنا محض ناواقفیت کی دلیل ہے۔ اساطیر و علامات کی بحث میں غیر استدلالی منطق کے مضمرات پر مفصل روشنی ڈالی جا چکی ہے اور یہ عرض کیا جا چکا ہے کہ اساطیر بھی ایک نوع کی جمالیاتی پیداوار ہیں جن کی معنویت کا اعتراف انسان نے اس وقت کیا جب انہیں مذہبی صحائف میں جگہ مل گئی۔ اسطور کا تعمیری مواد خواب کی علامتیت ہے اور یہی علامتیت خواب اور شاعری کی ترکیب میں بھی شامل ہے۔ اس لئے رچرڈ چیز (Richard Chase) نے (The Quest of Myth) میں یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ شاعری بھی اسطور ہی کی ایک قسم ہے۔ کسی بھی نثری منطق سے غیر استدلالی علامتیت کی بنیاد پر رونما ہونے والے تخئیلی پیکروں کا اثبات ممکن نہیں، بشرطیکہ قاری کا ذہن انہیں دوبارہ خلق کرنے پر قادر نہ ہو۔ لیکن تخئیل کی قوتیں انسانی ارادے اور اختیار کی پابند نہیں ہیں۔ یہ تند و تیز چشموں کی طرح اپنے آپ ابلتی ہیں۔ اس لئے خواب، اساطیر اور شاعری یا باطنی تجربوں و انکشافات پر بیرونی احتسابات کی گرفت غیر عقلی ہے۔ شاعری، اساطیر اور خواب سے آگے بڑھ کر ایک زیادہ واضح اور ٹھوس مثال دیکھئے۔ غیر استدلالی علامتیت کا یہ رویہ ہندوستان میں چودہویں اور پندرہویں صدی کے متصوفانہ رسائل میں بھی بہت نمایاں ہے۔ یہ رسائل رشد و ہدایت اور تدریس و تلقین کا وسیلہ تھے، چنانچہ ان کا عمل صاف طور پر دوطرفہ تھا یعنی کہنے والے اور سننے والے کے درمیان انہی کی بنیاد پر ایک فکری رشتہ قائم ہوتا تھا۔ اکثر رسائل پہلے سے نہیں لکھے گئے بلکہ عرفان و آگہی کے حصول کی خاطر جمع ہونے والے مریدوں اور معتقدوں کے مجمع میں فی البدیہہ ان کی

تشکیل ہوئی۔ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز (ولادت 30 ستمبر 1321ء) کے شکار نامے اور دوسرے رسائل آغاز کائنات، زندگی اور موت، حقیقت اور مجاز، کاروینوی اور ان کی ماہیت کے ایسے مسائل پر مبنی ہیں جو محض عارضی معنویت یا گزرے ہوئے زمانوں کے توہمات کی حیثیت نہیں رکھتے۔ فلسفیانہ موشگافیوں اور منطقی استدلال کے ذریعے انہیں سمجھنے اور سمجھانے کا سلسلہ اب تک جاری ہے۔ مثال کے طور پر شکارنامے کا ایک قصہ دیکھئے:۔

> ہم چار بھائی تو دیہات سے تھے۔ ان میں سے تین کا لباس نہیں تھا اور چوتھا برہنہ تھا۔ جو بھائی برہنہ تھا اس کی آستین میں نقد تھا۔ ہم چاروں تیر کمان خریدنے بازار گئے۔ قضا آئی۔ چاروں کے چاروں مارے گئے اور چوبیس زندہ اُٹھ کھڑے ہوئے۔ اس وقت چار کمانیں نظر آئیں۔ تین ٹوٹی ہوئی اور ناقص تھیں اور ایک بے خانہ و بے گوشہ۔ اس برہنہ بھائی نے جس کے پاس پیسے تھے اس بے خانہ اور بے گوشہ کمان کو خریدا۔ تیر کی فکر ہوئی۔ تین ٹوٹے ہوئے تھے اور چوتھے میں پر اور پیکان نہیں تھے۔ ہم نے بے پر و پیکان تیر کو خریدا اور شکار کی تلاش میں صحرا کو روانہ ہوئے۔ چار ہرن نظر آئے۔ تین مردہ تھے اور چوتھا بے جان تھا۔ بے جان ہرن پر بے پر و پیکان تیر چھوڑا گیا۔ اب شکار کے باندھنے کے لئے فتراک چاہئے۔ چار کمندیں نظر آئیں۔ تین پارہ پارہ تھیں اور ایک کے کنارے اور وسط نہیں تھے۔ شکار اس بے کنارہ اور بے میانہ کمند میں باندھا گیا۔ اب ٹھہرنے کے لئے اور شکار کو پکانے کے لئے گھر چاہئے تھا۔ چار گھر نظر آئے۔ تین ٹوٹے ہوئے تھے اور ایک کی چھت اور دیواریں غائب تھیں۔ ہم اس بے سقف اور بے دیوار گھر میں داخل ہوئے۔ وہاں اونچے طاق پر ایک دیگ دکھائی دی۔ کسی ترکیب سے وہاں ہاتھ نہیں پہنچتا تھا۔ چار گز گڑھا پاؤں کے نیچے کھودا گیا، جب کہیں ہاتھ دیگ تک پہنچ سکا۔ جب شکار پک کر تیار ہوا، ایک شخص گھر کی دیوار کے اوپر سے اُترا اور کہا: ''ہمارا حصہ دو کیونکہ یہ فرض ہے۔'' برادر کامل کمین میں بیٹھا تھا۔ شکار میں سے ایک ہڈی کو دیگ میں سے نکالا اور سر پر مارا۔ اس کی ایڑی سے ایک زرد آلو کا درخت اُگ آیا۔ ہم اس درخت پر چڑھ

گئے۔ دیکھا کہ خربوزے بوئے گئے ہیں، جن کو فلاخن سے پانی دیا جاتا ہے۔ اس درخت سے ہم نے بینگن توڑے اور قلیہ بنایا اور دنیا والوں کو دیا۔ اتنا کھایا کہ پھول گئے۔ سمجھے کہ ہم موٹے ہو گئے ہیں۔ گھر کے دروازے سے ہم نکل نہیں سکتے تھے اور نجاست میں پڑے رہے اور ہم آسانی کے ساتھ اس گھر کی کید سے باہر نکل آئے اور گھر کے دروازے پر سوئے اور سفر کے لئے روانہ ہو گئے۔ (9)

یہاں اس قصے کے سلسلے میں حسب ذیل نکات کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے:

1۔ انتہائے کار دینوی اور حقیقت انسانی کے مسئلے کو متضاد اور باہم متصادم تلازموں کی مدد سے بیان کیا گیا ہے۔

2۔ غیر استدلالی علامتیت کا وہ طریقہ اختیار کیا گیا ہے جو اساطیر، خواب اور شاعری میں مشترک ہے۔

3۔ یہ پیرایۂ بیان مسائل کو موثر بنانے کے لئے ہے۔ مسلمان صوفیا نے یہ طریقہ ہندوستانی اساطیر سے اخذ کیا تھا۔ اس کی مثالیں گیانیشور (وفات 1392ء) اور ایک ناتھ کے معموں میں بھی ملتی ہیں۔ زین تحریروں میں بھی اظہار کا یہ اسلوب عام رہا ہے۔ (10) اردو میں زین تحریروں کا ذکر پہلے آ چکا ہے۔

4۔ اس قصے کی شرحیں مختلف زمانوں میں لکھی گئیں۔ "مجموعہ یازدہ رسائل" میں سات شرحیں موجود ہیں۔ اس حوالے کا مقصد یہ وضاحت ہے کہ غیر استدلالی اور خود تردیدی اظہار کی معنویت کے لئے مدلل جواز کی جستجو ہو سکتی ہے۔

5۔ درس و تدریس اور تلقین کا بنیادی موضوع عقیدہ ہو یا فکر، ترسیل کے دو طرفہ اصول کا پابند ہوتا ہے۔

6۔ یہ طریقہ اس وقت رائج تھا جب سائنسی فکر کا چلن نہ سہی، تاہم لوگ دلیل اور منطق سے بیگانہ نہیں تھے۔

7۔ یہ کہنا کہ چونکہ اس قصے کا تعلق بنیادی طور پر ایسے معتقدات سے ہے جو از کار رفتہ ہو چکے اور سائنس ذہن کے لئے معنویت نہیں رکھتے اس لئے یہ لسانی پیرایہ بھی بے معنی ہے، غلط ہو گا۔ کیونکہ اولاً، لا یعنیت بجائے خود غیر سائنسی صیغۂ اظہار میں ایک معنوی جواز رکھتی ہے۔

دوسرے، عقیدے میں یقین اور بے یقینی کے سوال سے الگ ہو کر اس قصے کو ایک تخلیقی صداقت کا پیکر سمجھ کر بھی ہم اس سے لطف لے سکتے ہیں۔ یعنی وہ اصول اپنانا چاہئے جسے ایلیٹ نے ڈانٹے کے سلسلے میں مناسب قرار دیا ہے۔ دینیات اور شعر میں دینیات کے فرق کو سمجھنا ضروری ہے۔

تخلیقی تجربے کی معنویت تک نارسی کا ایک اور سبب شعر سے شاعر کی ذاتی یا اجتماعی زندگی کے خارجی مظاہر اور واقعات کا استخراج ہے۔ شاعری کو اگر شاعر کی سوانح عمری یا تہذیبی اور فکری تاریخ سمجھ کر پڑھا جائے تو شعری تجربے کی قائم بالذات حقیقت سے بالعموم قاری دور ہوتا جائے گا۔ معنی خیز شاعری معنی کا دائمی نقش ہوتی ہے جس کی تازگی گریزاں ساعتوں کے ساتھ ماند نہیں پڑتی۔ راشد کی نظم ''انتقام'' یا ''اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے'' کے مرکزی کردار کو بعض قارئین نے راشد کی کچی جذباتیت کا استعارہ سمجھ لیا تھا۔ انسان کو اس کے تضادات کے ساتھ قبول نہ کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کے بہت سے حسی، ذہنی اور عملی مشاغل و مظاہر ناقابل فہم دکھائی دیتے ہیں۔ پکاسو نے ایک بار اپنی ہی بنائی ہوئی ایک تصویر کو یہ کہہ کر اپنانے سے انکار کر دیا تھا کہ ''میں اکثر جعلی (Fake) تصویریں بھی بناتا ہوں۔'' یونگ نے 1932ء میں پکاسو کا تجزیہ کرتے ہوئے (Neue Zurcher Zeitung میں۔ بحوالہ ٹائمس آف انڈیا، نئی دہلی 4 فروری 1973ء) یہ لکھا تھا کہ پکاسو کی تصویروں میں جذبات کے تضاد اور منتشر الاجزا کیفیت پر مبنی وہ حسن ملتا ہے جسے بدنظمی یا ابتری کا حسن کہنا چاہئے۔ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز رحمۃ اللہ علیہ کے شکار نامے میں بیک وقت تعمیر و تخریب یا اثبات اور نفی کے عمل کو جس طرح برتا گیا ہے وہ آپ اپنی تردید نہیں، بلکہ ایک پیچیدہ تجربے کا علامتی اظہار ہے۔ ڈیلن ٹامس نے ایک خط میں (اپنے دوست ہنری فریٹی کا کے نام) اس نکتے کی وضاحت اس طرح کی ہے کہ:

> میری ہر نظم کو پیکروں کا ایک اجتماع درکار ہوتا ہے کیونکہ اس کا مرکز ہی پیکروں کا اجتماع ہے۔ میں ایک پیکر تعمیر کرتا ہوں (گو کہ تعمیر کا لفظ یہاں موزوں نہیں) بلکہ یہ کہنا بہتر ہوگا کہ شاید میں حسی سطح پر اپنے اندر ایک پیکر کی تعمیر کو قبول کرتا ہوں۔ پھر اپنی تنقیدی استعداد کی مدد سے پہلے پیکر کو ایک دوسرے پیکر کی تعمیر کی طرف متوجہ کرتا ہوں۔ حتیٰ کہ دوسرا پہلے کو رد کر دیتا ہے اور دونوں کی آویزش سے ایک تیسرا پیکر وجود پذیر ہوتا ہے۔ پھر ایک چوتھا تردیدی پیکر سامنے آتا ہے

> اور یہ باہم متصادم ہو جاتے ہیں۔ ہر پیکر اپنے اندر اپنی ہی تخریب کی استعداد رکھتا ہے۔ اس طرح، میرا جدلیاتی طریقہ، جہاں تک میں سمجھتا ہوں احساس کے بنیادی تخم سے پیکروں کے بننے اور بگڑنے کا مسلسل عمل ہے، بیک وقت تعمیری بھی اور تخریبی بھی۔

اور اسی خط میں یہ جملے بھی شامل ہیں کہ:

> میری ہر نظم کی زندگی (یعنی تاثر) کا ارتکاز کسی بنیادی پیکر پر نہیں ہوتا۔ اس زندگی کو اپنے مرکز سے نکلنا چاہئے۔ ایک پیکر کو بننا اور پھر دوسرے میں ضم ہو جانا چاہئے اور میرے پیکروں کی ہر ترتیب کو تخلیق، تخلیق نو، تخریب اور تصادمات کی ترتیب ہونا چاہئے۔ (11)

یہاں اس اصول کی تقویم سے بحث نہیں بلکہ صرف یہ عرض کرنا ہے کہ یہ ایک طریقہ ہے شعر کی ہیئت یا تخلیقی اسلوب کو نثر کی مدلل قطعیت سے بچانے کا۔ پو (Poe) نے اس نکتے کو ان الفاظ میں واضح کیا تھا کہ ''قطعیت کا فقدان ہی سچی شاعرانہ موسیقی کا جزو ہے۔''(12) مشہود پیکروں کو خلط ملط کرنے کے بجائے حواس کے اشارات اور خیالی پیکروں کا انوکھا آمیزہ، شعر کو اس رمزیت سے ہمکنار کرتا ہے جو طوالت اور تفصیل یا دلیل کے باعث علمی نثر کے حدود سے باہر ہے۔ بصری ادراک میں ایک پیکر اپنی مکمل صورت میں سامنے آتا ہے جب کہ اس کے بیان کے لئے منزل بہ منزل ایک ارتقائی طریقہ اپنانا پڑتا ہے۔ تخیل کے عمل میں نامانوس اشیا کا درمیانی فاصلہ معدوم ہو جاتا ہے اور تخلیقی فکر اپنی قوت متخیلہ سے ان کے درمیان نئے روابط دریافت کرتی ہے اور اس طرح انہیں ایک دوسرے سے قریب کر دیتی ہے۔ اس واقعے کی دلچسپ مثالیں امیر خسرو کے دوسخنوں اور نسبتوں میں ملتی ہیں۔ کھیر، چرخا، کتا اور ڈھول والے لطیفے میں (جو محمد حسین آزاد کی 'آب حیات' میں نقل ہے) ان سب کا باہمی ربط دیکھئے:

کھیر پکائی جتن سے چرخا دیا جلا
آیا کتا کھا گیا تو بیٹھی ڈھول بجا

یا یہ نسبتیں کہ: ''بادشاہ اور مرغ میں کیا نسبت ہے۔ تاج'' اور ''گوٹے اور آفتاب میں کیا نسبت ہے۔ کرن!'' اسی طرح اس دو سخنے کا کہ: ڈوم کیوں نہ گایا۔ گوشت کیوں نہ کھایا جواب ایک

ہے "گلا نہ تھا"۔ ظاہر ہے کہ شاعری معمہ سازی اور کہہ مکرنیوں یا نسبتوں کا لطیفہ نہیں لیکن ان کی
مشترکہ قدر ایک ہی شے میں نئے ابعاد کی تلاش یا مختلف اشیا میں نئے رشتوں کی جستجو اور دریافت ہے۔
تخلیقی عمل میں روز کی جانی بوجھی اور برتی ہوئی حقیقتیں بھی نو دریافت ابعاد کی آمیزش سے ایک انوکھے
پیکر میں ڈھل جاتی ہیں۔ یہی رویہ ایک تصور کو مختلف زمانوں یا مختلف ذہنوں میں الگ الگ معنویتوں
سے روشناس کرتا ہے۔ باہمی مماثلت کے باوجود ایک پیکر یا موضوع معنی خیز شاعری میں دو مختلف
مقامات پر مختلف معانی بھی رکھتا ہے۔ اس کے درمیان حد فاصل محل استعمال کے اختلاف یا دو مفرد اور
منفرد شخصیتوں کے باطنی رشتوں سے وجود میں آتی ہے۔ اس طرح کا کوئی تجربہ آج کا تجربہ بھی ہو سکتا
ہے۔ حقیقت پسندی کا یہ تصور اب مسترد ہو چکا ہے کہ جو واقعہ ہوا نہیں وہ شعری تجربہ کیونکر بن سکتا ہے۔
محاکاتی سچائیوں یا عارضی حالات کی روشنی میں بعض افکار اس لئے بھی ناقابل فہم ہوتے ہیں کہ ایک تو ان
کا زمانی وجود نہیں ہوتا، دوسرے ان کا رشتہ وقت کے ایک ایسے تصور سے ہوتا ہے جہاں ماضی اور حال
اور مستقبل کی تفریق ختم ہو جاتی ہے۔ شاعری میں نفس مضمون کو صرف عصری وقائع کے تناظر میں سمجھنے
کی کوشش کا نتیجہ یہ بھی ہوتا ہے کہ اظہار کے جن لہجوں، زاویوں اور پیکروں سے قاری کا ذہن ہم آہنگ
ہے، ان سے مختلف لہجے یا زاویے یا پیکر میں وہی نفس مضمون اس کے لئے پہیلی بن جاتا ہے۔ شاعری
میں مضمون کی دلیل کا تقاضہ شعریات کے بنیادی اصولوں کی نفی ہے، کیونکہ صرف مضمون پر سارا ارتکاز
یا موضوعاتی مماثلت سے ابھرنے والی غلط فہمیاں قاری کو شاعر سے بہت دور ہٹا دیتی ہیں۔ اگر یہ
مشکل کچھ اس کے ہاتھ آتا بھی ہے تو ایک ایسا خیال جس کی حیثیت انسانی فکر کی عظیم الشان روایت
اور مرعوب کن ذخیرے میں ایک معمولی خزف ریزے سے زیادہ نہیں رہ جاتی۔ میراجی کی نظم 'جاتری'
کا عنوان تھوڑی دیر کے لئے ذہن سے نکال دیا جائے جب بھی اس نظم کے مسلسل حرکت پذیر آہنگ
اور لفظ کے وزن سے جھانکتے ہوئے سادہ و رنگین، اداس و شادماں خیالی پیکر، تجسیم کے عمل سے گزر
کر نگاہوں کے سامنے آ جاتے ہیں اور لمحہ بہ لمحہ بدلتے ہوئے منظر کا سحر بڑھتا جاتا ہے۔ عنوان میں
چونکہ پورے شعری تجربے اور بصری ادراک کا نچوڑ آ گیا ہے اس لئے نظم کی رمزیت ایک واضح
علامت میں بدل گئی ہے۔ عنوان سے قطع نظر، آوازوں کی حیرت انگیز ترتیب وتکرار سے نمو پذیر تسلسل
اور سفر کے لمحہ بہ لمحہ بڑھتے پھیلتے دائروں میں بے نام ونشاں وجودی اکائیوں کے ظہور اور غیاب کا
تجزیہ تاثر، سست رو مگر دور رس ہے۔ اس نظم میں مختلف مناظر اور ایک دوسرے سے الجھتی ہوئی

تصویریں مربوط ہو کر ایک کل کی تشکیل کرتی ہیں اور نظم منتشر ذہنی اور حسی تجربوں کی بنیاد پر ایک منظم تصویر اور ایک مسلسل و متحرک عمل کو واضح کرتی ہے۔ یہ اقتباس دیکھئے:۔

> ایک آیا۔ گیا۔ دوسرا آئے گا دیر سے دیکھتا ہوں۔ یونہی رات اس کی گزر جائے گی۔ میں کھڑا ہوں یہاں کس لئے۔ مجھ کو کیا کام ہے۔ یاد آتا نہیں۔ یاد بھی ٹمٹماتا ہوا اک دیا بن گئی۔ جس کی رکتی ہوئی ہر کرن بے صدا قہقہہ ہے۔ مگر۔ میرے کانوں نے کیسے اسے سن لیا۔ ایک آندھی چلی۔ چل کے مٹ بھی گئی۔ آج تک میرے کانوں میں موجود ہے۔ سائیں سائیں مچلتی ہوئی اور ابلتی ہوئی۔ پھیلتی پھیلتی۔ دیر سے میں کھڑا ہوں یہاں۔ ایک آیا۔ گیا۔ دوسرا آئے گا۔ رات اس کی گزر جائے گی۔ ایک ہنگامہ برپا ہے دیکھیں جدھر۔ آرہے ہیں کئی لوگ چلتے ہوئے اور ٹھہرتے ہوئے اور رکتے ہوئے۔ پھر سے بڑھتے ہوئے اور لپکتے ہوئے۔ آرہے جارہے ہیں اُدھر سے ادھر اور ادھر سے اُدھر۔ جیسے دل میں مرے دھیان کی لہر سے ایک طوفان ہے۔ ویسے آنکھیں مری دیکھتی ہی چلی جارہی ہیں کہ اک ٹمٹماتے دیئے کی کرن۔ زندگی کو پھسلتے ہوئے اور گرتے ہوئے ڈھب سے ظاہر کئے جارہی ہے۔ مجھے دھیان آتا ہے اب تیرگی اک اُجالا بنی ہے۔ مگر اُس اُجالے سے رستی چلی جارہی ہیں وہ امرت کی بوندیں۔ جنہیں میں ہتھیلی پہ اپنی سنبھالے رہا ہوں......

اس نظم میں دُھندلی پرچھائیاں اور جیتے جاگتے چہرے، بجتی ہوئی فصلیں اور کانوں سے ٹکراتی ہوئی آوازوں کا پرشور سیلاب، یادیں اور سچائیاں، ایک لمحے میں کئی لمحے بہ یک وقت یکجا ہو گئے ہیں۔ آئینے کے ننھے ننھے ٹکڑے جو ایک دوسرے میں پیوست ہو کر الگ الگ تصویروں کو جوڑ کر ایک مکمل تصویر بناتے ہیں، اس نظم میں بہ یک وقت اپنے انفرادی وجود کا احساس بھی دلاتے ہیں اور ان سب کی ترتیب سے صورت پذیر ہونے والے ایک نئے اور وسیع تر وجود کا بھی۔ یہاں شعور اور لاشعور ایک ساتھ مصروف عمل ہیں لیکن ان کا تصادم منظر کے تعمیری خطوط کو گڈمڈ نہیں کرتا۔ اس نظم میں تجربے کا مفہوم لفظوں کے علاوہ ان کے درمیانی وقفے میں بھی موجود ہے جن کی خاموشی کو آہنگ کا تسلسل آواز عطا کرتا ہے۔ مثال کے لئے ذہن میں کسی نغمے کا تصور لائیے جس کے الفاظ آہنگ کی رو پر بڑھتے پھیلتے اور سمٹتے رہتے ہیں

لیکن نہ بکھرتے ہیں نہ مسخ ہوتے ہیں۔ (13) اس نظم میں ہر تصویر اپنے بعد آنے والے پیکر میں گم ہو جاتی ہے لیکن تصادم یا شکست و ریخت کا کوئی تاثر نہیں ابھرتا۔ یہاں میرا جی ہی کی اصطلاح میں ''دھیان کی موج'' آزاد ذہنی تلازموں کو داخلی تسلسل کے ایک دھاگے میں پرو کر نظم کو ایک وحدت کی شکل دیتی ہے۔ رسمی شاعری اپنے ابلاغ کے لئے قاری سے ذہنی یا تخئیلی قوت کے کسی استعمال کا مطالبہ نہیں کرتی۔ لیکن اس نظم کو سمجھنے کے لئے مختلف قوتوں یعنی سماعت، بصارت، احساس اور فکر، ان سب کا اجتماع ضروری ہے کیونکہ اس میں شعری تجربے کے انکشاف کے لئے محض مظہر کی حقیقت کا بیان یا اس سے وابستہ کسی خیال کو نظم نہیں کیا گیا ہے، بلکہ اس حقیقت کا مواد فراہم کرنے والے مظہر کی عکاسی بھی کی گئی ہے۔ یا یوں کہا جائے کہ شاعر نے اپنی آنکھوں سے بھی سوچا ہے۔ اس نظم میں وہ منظر جو شاعر کے وجود سے باہر ہے اور وہ جو اس کے ردعمل کے طور پر شاعر کے ذہن اور احساس کی تختی پر ابھر رہا ہے، دونوں کی آمیزش سے ایک تیسرا منظر پیدا ہوا ہے جو نہ صرف خارجی صداقت ہے نہ محض داخلی تجربہ۔ رلکے نے کہا تھا کہ ''پرندے مجھ میں سے گزرتے ہیں اور وہ درخت جسے میں دیکھ رہا تھا میرے اندر اگ رہا ہے۔'' (14) اس نظم میں بھی بیرونی مظہر شاعر کے حواس سے گزر کر ایک انوکھا تجربہ بن گیا ہے، جو بہ یک وقت ذاتی بھی ہے اور غیر ذاتی بھی۔ بصری یا سماعی ادراک کی ایسی مثالیں نئی شاعری میں خاصی عام ہیں۔

معنی کی کئی سطحوں کی طرح تفہیم کی بھی کئی سطحیں ہوتی ہیں۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ شعر کے کسی نمونے کی تفہیم میں قاری معنی کی ایک ہی سطح پر ہمیشہ جما رہے۔ ذہنی ارتقا، ماحول کی تبدیلی یا زندگی اور فن کی طرف رویے کی تبدیلی یا ذاتی تجربے کی کسی کیفیت کے باعث ایک ہی شعر، مختلف موقعوں پر لفظ و معنی کے مختلف اسرار منکشف کر سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ شعری ہیئت بدستور قائم رہتی ہے۔ تبدیلی کا عمل قاری کی ذہنی فضا میں ہوتا رہتا ہے۔ ایک ایسا شخص جو کسی زبان کے مروجہ اسالیب بیان اور اس کی تہذیبی معنویت سے آگاہ نہیں، شعر سے قطع نظر، کاروباری ضرورتوں کی زبان میں بھی ایسے تجربوں سے دوچار ہو سکتا ہے جن میں اظہار کا ایک پیرایہ مختلف معانی رکھتا ہو یا ایک ہی جملے میں دو باہم متضاد لفظوں کے استعمال کے باعث اس کے نزدیک کوئی معنی نہ رکھتا ہو۔ مثلاً ''آپ آئیں گے نا'' میں ''نا''، ''ہاں'' کا مترادف ہے یا ''میں نے آپ کو دیکھا تھا آپ نظر نہیں آئے'' میں ''دیکھا تھا'' اور ''نظر نہیں آئے'' کے درمیان کوئی بصری یا واقعاتی تضاد نہیں۔ اسی طرح اس جملے میں کہ ''آپ کی ذہانت کا جواب نہیں'' ذہانت حماقت کی ہم معنی بھی ہو سکتی ہے یا اس جملے کا کہ ''بہت خوب! آپ یہ کام ضرور کر لیں گے'' مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ یہ کام آپ کے بس کا نہیں۔ بول چال کی زبان میں ایسی مثالوں سے ہر شخص کا سابقہ پڑتا رہتا ہے۔

یہاں لفظوں کا کوئی تخلیقی استعمال نہیں لیکن آہنگ نے اور مختلف انواع لہجوں سے باعث الفاظ لغوی معنوں سے الگ بھی نظر آتے ہیں۔ اخبار کی سرخیاں تفصیلات سے اس حد تک خارج ہوتی ہیں کہ قواعد کی رو سے انہیں مکمل یا مربوط ہیئت اظہار نہیں کہا جا سکتا لیکن ان میں پوری خبر کا جوہر (یا کلیدی مفہوم) سمٹ جانے کی وجہ سے وضاحت اور معنی کی وہ قطعیت آجاتی ہے جو ایجاز سے پاک شعر میں نہیں ہوتی۔ اس فرق کی بنیاد یہ ہے کہ اخباری خبر صحافی کا تخلیقی یا تخیلی تجربہ نہیں ہوتی (جہاں ایسا ہوتا ہو صحافی اپنے منصب سے گر جاتا ہے اور ادب و صحافت آپس میں گڈمڈ ہو جاتے ہیں) اور شاعری کی خبر تاثر کی طرح محض بیان واقعہ نہیں ہوتی۔ اسی لئے آثر لکھنوی نے فیض کے اس شعر:

یہ حسیں کھیت پھٹا پڑتا ہے جوبن جن کا
کس لئے ان میں فقط بھوک اگا کرتی ہے

بے معنی قرار دیا تھا کہ کھیت ارضی حقیقت ہیں اور بھوک ایک احساس، چنانچہ بھوک کا کھیت میں اگنا مفہوم سے عاری ہے۔ لیکن شاعری میں یہ سب ممکن ہے۔ اس انداز سے تخیلی اور حسی پیکروں کی تجسیم ہوتی ہے اور جیتی جاگتی مشہود صداقتیں تجربے کے عمل سے گزر کر صرف تاثر ہو جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر اس شعر:

بھاگی چلی آرہی ہے دیکھو تو
بستی ہے شکار شام چیتا ہے

(شمس الرحمن فاروقی)

میں شام کا چیتے میں بدل جانا عجوبہ نہیں۔ نہ ہی یہ ضروری ہے کہ الفاظ صرف لغوی معانی سے پابند ہوں۔ بستی یادوں اور تجربوں کی وہ آماجگاہ بھی ہو سکتی ہے جس سے انسان عبارت ہے اور شام کا مطلب زندگی کی شام بھی ہو سکتا ہے یا بستی سے مراد ایک ننھی بچی کا وہ گھروندا بھی ہو سکتا ہے جو اس نے اپنی گڑیوں کے لئے بنایا ہے اور جسے ایک سانولا لڑکا اپنی شرارت سے مٹا دینے کے درپے ہے۔ ایک نئی زبان کا ایک مصرعہ ہے۔ ''روشنی نغمے کی طرح سنائی دی اور نغمہ روشنی جیسا دکھائی دیا۔''[15] اسی طرح اردو کی شعری روایت میں نشیمن، کارواں، صحرا، گل چیں، شمع اور پروانہ، یا ''نگاہ کا دل سے اتر جانا'' یا ''ہوا کے گل سے عوض ہوا میں رنگوں کو دیکھنا'' وغیرہ، ان کا لغوی زبان سے کیا رشتہ ہے؟ کچھ بھی، یہ باتیں سمجھ میں آ جاتی ہیں۔ لیکن جب کوئی نیا شاعر یوں کہتا ہے کہ

سورج کو چونچ میں لئے مرغا کھڑا رہا
کھڑکی کے پردے کھینچ دیئے رات ہو گئی

(ندا فاضلی)

گلدان میں گلاب کی کلیاں مہک اٹھیں
کرسی نے اس کو دیکھ کے آغوش وا کیا

(محمد علوی)

تو ''سورج کی چونچ میں مرغ'' یا ''کرسی کے آغوش وا کرنے'' کا جواز عام قاری کی سمجھ میں نہیں آتا۔ یہاں روایت کے تہذیبی رشتوں، رسمی مذاق کے تقاضوں اور مختلف زمانوں میں مختلف ذہنی، نفسیاتی اور جذباتی سطح پر زندگی گزارنے والے انسانوں کے درمیانی فاصلوں اور امتیازات کو سمجھنا ضروری ہوگا۔ ہر عہد اپنے ذہنی رویے اور ہر رویہ اپنے اظہار کی ہیئتوں کا انتخاب اپنے میلان، ضرورتوں اور حسی تجربوں کے جبر کے تحت کرتا ہے۔ اس میں بھی ذاتی تجربے، مطالعے، تربیت، شعور اور فن کی طرف رویے یا حدود، مزید امتیازات کا جواز فراہم کرتے ہیں۔ جوش ملسیانی نے اپنی شرح میں غالب کے اس شعر کو:

قطرۂ مے بس کہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خطِ جام مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا

اتنی تشریح کے بعد بھی مہمل قرار دیا ہے کہ ''اس شعر کو بھی الفاظ کا طلسم کہنا چاہئے۔ مفہوم یہ ہے کہ شراب کا قطرہ حسن ساقی سے حیرت زدہ ہو کر نفس پرور ہو گیا۔ یعنی گرفتگی اور دل بستگی کے عالم میں آ گیا اور بجائے ٹپکنے کے برابر بوندیں تھم کر منسلک موتیوں کی طرح نظر آنے لگیں۔ پیالے کا خط ان موتیوں کے لئے تاگا بن گیا'' قطع نظر اس کے کہ اتنی تشریح کے بعد مہملیت کا الزام آپ ہی رد ہو جاتا ہے، اس تشریح کا عیب یہ ہے کہ غالب کے جمالیاتی تجربے (اس کی قدر و قیمت جو بھی ہو) کا احاطہ نہیں ہو سکا۔ یوں غالب نے بھی اس مطلع کو ''دقیق مگر کوہ کندن و کاہ برآوردن'' کے مصداق اور ''زیادہ لطف سے خالی'' کہا تھا۔ یہ غالب کا انکسار، اعتماد اور ادبی بصیرت یا دیانتداری کا اظہار کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ ہر شاعر قابلِ لحاظ اور معتبر تنقیدی نظر بھی رکھتا ہو۔ ناسخ کا یہ شعر:

ٹوٹی دریا کی کلائی زلف الجھی بام میں
مورچہ مخمل میں دیکھا آدمی بادام میں

کم فہموں کے امتحان کے لئے تھا لیکن نا تیخ اچھے یا برے، بہر حال شاعر تھے اور لفظوں کی ایک مخصوص تنظیم سے بیان کو موزوں کرنے کا سلیقہ رکھتے تھے۔ چنانچہ ان کے نزدیک بے معنی ہو کر بھی یہ شعر چونکہ موزونیت کے ایک ذہنی عمل کا نتیجہ تھا، اس لئے غیر استدلالی ہونے کے باوجود بے معنی نہیں ہو سکا۔ یہ خواب یا خواب مماثل کسی لاشعوری یا نیم شعوری تجربے کا بیان بھی ہو سکتا ہے۔ کس بلا کا قہر تھا جس نے دریا (دیوی، عورت) کی کلائی توڑ دی اور طوفان کے جھونکے اس کی زلف (لہروں) کو اچھال کر بام (فلک) تک لے گئے۔ خوف اور حیرت کے اس عالم میں ہم (آدمی) مجسم آنکھ (بادام) بن گئے تھے اور مخمل (بستر) ٹین کی ٹھنڈی بوسیدہ چادر (مورچہ کی رعایت سے) جیسا محسوس ہو رہا تھا۔ اس مثال کا مقصد یہ وضاحت ہے کہ شاعر انتہائی معمولی اور ادنیٰ شعر کی تخلیق پر تو بے مثال قدرت کا مالک ہو سکتا ہے، لیکن بے معنی کا بے معنی اظہار، تخلیقی عمل کے حدود سے باہر ہے اور ذہنی فعلیت کی نفی کے مترادف۔

شاعری کی زبان اور قواعد یا لغت کی زبان کے فرق اور آہنگ میں معانی کے وجود کے مسئلے کی جانب اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اسی مقالے میں جوش ملیح آبادی کے اس خیال کا ذکر بھی آچکا ہے کہ شاعر، کسی نظم یا شعر کے عین مین وہی معنی جو اس کے ذہن میں ہیں، اگر قاری کے ذہن تک پہنچانے میں ناکام ہوتا ہے تو عاجز البیان ہوگا۔ یعنی اگر شعر سے بیک وقت دو یا دو سے زیادہ مفاہیم کا استخراج ہوتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ شاعر زبان و بیان پر قادر نہیں۔ اس واقعے سے قطع نظر کہ یہ اصول مان لیا جائے تو شرح و تنقید کے نتائج میں امتیاز ختم یا بجائے خود شرح و تنقید کا عمل غیر ضروری ہو جائے گا، معنی کے تحرک اور لفظ سے اس تحرک کے رشتے کی وضاحت بھی یہاں نا مناسب نہ ہوگی۔ جوش کی ایک نظم (جھومتی برسات) کا اقتباس ہے:

اس رُت میں خرابات کی پوشاک ہے دھانی
اور جوش کے ساغر میں خرابات کی رانی
اس شیخ سے کہہ دے کہ ارے دشمن جانی
خاموش کہ اس وقت ہے موسم کی جوانی
رخشندہ بہر کوچہ و رقصندہ بہر کو
اے دولت پہلو
ہاں تان اڑا تان قمر پارہ و گل رو
اے دولت پہلو

اے زینت پہلو
اے جنت پہلو
اے آفت پہلو

بند کے آخر میں ''اے دولت پہلو'' سے ''اے آفت پہلو'' تک معنی کی توسیع نہیں ہوتی بلکہ لفظوں کی تکرار سے ایک ہی تجربے کی تکرار کا احساس ہوتا ہے اور خیال ایک ہی نقطے پر ٹھہرا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس کے برعکس یہ مصرعے دیکھیے

گرمی اور برسات میں جیسے
ساتھ ہے سپنوں سے پریم کا
خوشیوں کا جھولا ہے جیسا
جھول رہی ہوں جھول رہی ہوں نرم ہلارا نرم اور تیز
جیون کی ندی رک جائے رک جائے جیون کا راگ
رک جائے تو رک جائے
رک جائے تو رک جائے
رک جائے تو رک جائے

(میراجی: کیف حیات)

یہاں آخری حصے میں بیان کے ایک ہی ٹکڑے کی مسلسل تکرار کے باوجود تجربے کی واضح توسیع نظر آتی ہے اور وہ متحرک بصری پیکر سامنے آجاتا ہے جو جھولے کی متواتر پینگوں سے عبارت ہے۔ اسی طرح اقبال کی نظم ''نغمۂ انجم'' (پیام مشرق) میں ''می گردیم و می رویم'' کی تکرار سے سفر کی حرکت اور اس کے ارتقائی عمل کا آہنگ لفظوں میں شامل ہو گیا ہے۔ اس شعر

اے ساربان آہستہ ران کآرام جانم می رود
وان دل کہ باخود داشتم با دلستانم می رود

میں ساربان کا لفظ قاری تک ایک معنی ہی کی ترسیل نہیں کرتا بلکہ اسے ایک منظر کی دعوت دید بھی دیتا ہے۔ اس لفظ سے ان مصرعوں کی ایک مخصوص ساخت کا تعین ہوا ہے اور شعر کا مرکزی تصور اونٹ کی رفتار کے آہنگ میں شامل ہو کر یکجا ہو گیا ہے۔ لاہوتی کے ''آر پار'' کا وہ آہنگ ران'' کے ایک گیت کا یہ ٹکڑا:

در ہمہ دستی

در ہمہ کشور

از ہمہ دستی

ہست بالاتر

دست آہن گر

دست آہن گر

...... معنی کے پورے نقش کو اسی صورت میں ابھارتا ہے جب لوہار کے ہتھوڑے کی ضرب سے پیدا ہونے والے آہنگ سے کان آشنا ہوں۔ ان مثالوں میں معنی کی شراب شیشۂ آہنگ سے باہر اپنی قوت اور اثر انگیزی سے محروم ہو جاتی ہے۔ شاعر عمل تخلیق میں حواس کے جن آلات و وسائل کو بروئے کار لایا ہے اس میں سے کسی کو بھی نظر انداز کرنے کا نتیجہ یا تو بے روح معنی کا استنباط ہوگا یا شعری تجربے کی ترسیل کے دھارے ایک معمولی تجربے کے بیان کی حدوں سے باہر نہ جا سکیں گے۔ رچرڈس نے انسانی اظہار کی شکلوں کو سمجھنے کے لئے بالترتیب (1) مفہوم (2) تاثر (3) لہجہ اور (4) ارادہ، ان چار زاویوں کی نشاندہی کی ہے[16] یعنی ارادہ جو اظہار کا محرک ہے، اس کی جگہ آخری ہے۔ مفہوم، تاثر اور لہجے کی منزلوں کو عبور کرنے کے بعد ارادے کی شکل عام ارادے سے مختلف ہو جاتی ہے اور قاری ہر نظریاتی عصبیت سے الگ ہو کر فن کے وسیلے سے فکر یا تاثر کی منزل تک پہنچتا ہے۔ اس طرح یہ سفر الٹی سمت اختیار کرنے کا مطالبہ کرتا ہے۔ پاؤنڈ کے کینٹوز پر اظہار خیال کرتے ہوئے ایلیٹ نے کہا تھا کہ اسے اس امر سے کبھی دلچسپی نہیں رہی کہ پاؤنڈ کے اس تخلیقی تجربے کی فکری اساس کیا ہے یا یہ کہ پاؤنڈ کیا کہہ رہا ہے، بلکہ اس کے لئے اہم حقیقت یہ تھی کہ پاؤنڈ '' کیونکر کہہ رہا ہے''۔ لیکن اس کے ساتھ ایلیٹ نے یہ معنی خیز اشارہ بھی کیا تھا کہ '' کیونکر کہہ رہا ہے'' سے دلچسپی لینے کا مطلب یہ نہیں کہ وہ کچھ بھی نہیں کہہ رہا ہے کیونکہ '' کچھ نہ کہنے کے طریقے دلچسپ نہیں ہوتے۔'' اسی موقع پر تخلیقی عمل کی حسی اور فکری پیچیدہ کاری کے سوالات سامنے آتے ہیں۔ ایلیٹ نے اسی ضمن میں یہ بھی کہا تھا کہ جب تک شاعر کے پاس کہنے کے لئے کچھ نہ ہو، الفاظ اس کے لئے کچھ بھی نہیں کر سکتے۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ شاعر کیا کہنا چاہتا ہے یا شاعری میں جو کچھ کہا جاتا ہے اس کی نوعیت کیا ہوتی ہے؟ تخلیقی عمل کا سفر اپنے تمام ارتقائی مدارج میں مسلسل جاگتے رہنے کے عمل سے مختلف ہے۔ اس عمل میں پیکر سائے بن جاتے ہیں اور خیالی تصویریں گوشت پوست کے متحرک وجود میں ڈھل کر لہو کی حرارت اور سانسوں کے قرب کا احساس دلاتی ہیں۔ تخئیلی پیکر

اس خلا کو پر کرتے ہیں جو جسم و جان رکھنے والی اشیا اور شاعر کے درمیان موجود ہوتا ہے۔ ان خیالی پیکروں کی مدد سے نامعلوم دنیا کی خالی جگہیں بھی پر کی جا سکتی ہیں۔ (سوسین لینگر) اور شاعر جب چاہے ان خیالی پیکروں کو مرتب بھی اور حقیقی واقعات میں خلل ڈالے بغیر توڑ بھی سکتا ہے۔ یعنی وہ عمل، جسے ڈیلن ٹامس نے اپنا جدلیاتی طریق کار کہا تھا یا جس کا عکس میرا جی کی "جاتری" میں ملتا ہے۔ اس طرح تخلیقی عمل غیر حقیقی دنیاؤں تک رسائی کا وسیلہ بھی بنتا ہے۔ البتہ یہ ملحوظ رکھنا ضروری ہوگا کہ غیر حقیقی دنیائیں ان حقیقتوں کی علامتیں ہوتی ہیں جو کسی لمحاتی اور بھولے بسرے حسی تجربے کے بعد ذہن کی کسی نیم شعوری یا لاشعوری سطح پر زندہ رہتی ہیں۔ اس مسئلے کی وضاحت کے لئے سوسین لینگر کا یہ اقتباس دیکھئے:۔

> ممکن الادراک چیزوں کا دائرہ بالکل صاف اور واضح ہے۔ یعنی صرف وہی چیزیں علم میں آ سکتی ہیں۔ اس دائرے سے باہر جو کچھ ہے وہ محض تاثرات، مبہم خواہشات، پیچیدہ احساسات اور داخلی تجربات ہیں جن کا اظہار ناممکن اور جن کی صحیح ماہیت سے ہم ناآشنا اور جن کو دوسروں تک پہنچانے کی اہلیت سے محروم ہیں۔ وہ فلسفی جو ان چیزوں کو بھی دیکھ سکتا ہے اور ظاہر کر سکتا ہے، وہ فلسفی نہیں صوفی ہے۔ ناقابل بیان دنیا کے متعلق جو کچھ بھی کہا جائے گا وہ بے معنی اور بے ربط الفاظ سے زیادہ کچھ نہ ہوگا، کیونکہ ہمارا واحد ذریعہء اظہار یعنی زبان ان تجربات کو بیان کرنے سے قاصر ہے جو استدلالی صورت میں پیش نہ کئے جا سکیں۔ لیکن ذہانت بڑی عیار اور ہوشیار شے ہے۔ اپنا راستہ خود بنا لیتی ہے۔ اگر ایک دروازہ بند کر دیا جائے تو وہ دوسرا دروازہ ڈھونڈ لیتی ہے۔ اگر ایک علامت اس کے لئے ناکافی ہوتی ہے تو وہ دوسری علامت اختیار کر لیتی ہے۔ اس کے سامنے ذرائع اور وسائل کی کوئی کمی نہیں۔ میں منطق اور لسانیات کے ماہرین کا ساتھ دینے کے لئے تیار ہوں اور جہاں تک وہ جانا چاہیں میں جانے کے لئے تیار ہوں۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ میں وہیں رک جاؤں جہاں وہ رک جائیں، کیونکہ میرے خیال میں استدلالی زبان کی منزل سے پرے بھی صحیح مفہوم کے ایسے امکانات موجود ہیں جنہیں اب تک دریافت نہیں کیا گیا۔ (17)

اس وضاحت کی روشنی میں تخلیقی عمل اور اس کے اظہار کا جائزہ لیا جائے تو مفید نتائج برآمد ہوں

گے۔ استدلالی زبان کی حدوں سے پرے صحیح مفہوم کے امکانات کی جستجو اور دریافت شعری اظہار کا ناگزیر تقاضہ ہے کیونکہ شاعری اپنے پرپیچ اور غیر استدلالی سفر میں ایک منزل پر فلسفہ یا مجرد فکر سے رشتہ توڑ کر جزوی اور غیر اصطلاحی معنوں میں سرّیت اور تصوف سے قریب آجاتی ہے۔ یہاں شاعر کا سابقہ ان حقائق سے ہوتا ہے جو ممکن الادراک اشیا کے دائرے سے باہر ہوں۔ گم کردہ راہ کیفیتوں کا پرجوش لاوا منطق کی دیواروں کو گرا کر پراسرار سمتوں میں بڑھتا اور پھیلتا جاتا ہے، اس لئے بعض صورتوں میں شاعر جن پیکروں سے روشناس ہوتا ہے وہ اس کے اور قاری کے درمیان موجود پیکروں سے مختلف ہوتے ہیں، خواہ ان کا نام ایک ہی ہو۔ اسی لئے بلیک نے کہا تھا کہ شے کی جو تصویر دوسروں کے ذہن میں ہے وہ اس تصویر سے کلیتہً مختلف ہے جو اسے دکھائی دیتی ہے۔ (18)

انیسویں صدی کے فرانس میں، جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، علامت پسندی کا رجحان کئی اعتبارات سے متصوفانہ تھا۔ فن کے سائنسی تصور کے خلاف یہ رجحان ایک شدید ردعمل کا اظہار تھا۔ حقیقت پسندوں کو حسّی ادراک کی حدوں سے آگے کسی برتر دنیا میں عقیدے کی جستجو نہیں تھی کیونکہ ان کے لئے صداقت آخری معیار تھی۔ علامت پسندوں کے احتجاج کی بنیاد ایک ایسی دنیا میں یقین تھا جو مادّی دنیا کی منافقت آمیز اور سراب آسا نیز تیرہ بخت روشنیوں کے مقابلے میں زیادہ سچی، حقیقی اور فطری تھی۔ ملارمے کے تجربات کا نچوڑ ادب کے ایک متصوفانہ تصور کی ایجاد ہے۔ رین بو مصوتوں کو بھی رنگوں کی شکل میں دیکھنے پر قادر تھا۔ فن رقص پر ہندوستان کی قدیم ترین کتاب بھرت کی ناٹیہ شاستر میں، مختلف کیفیتوں اور جذباتی ردّعمل کی صورتوں (رسوں) کے اظہار کے لئے اعضا کی حرکت پر مبنی ایک خاموشی کی زبان کا تصور پیش کیا گیا ہے جس کی مدد سے بیک وقت کئی کرداروں پر مشتمل ایک طول طویل داستان بیان کی جا سکتی ہے۔ مصوری کے تمام مکاتب میں رنگ صرف صورت گری کا وسیلہ نہیں، ایک گہرا علامتی مفہوم بھی رکھتے تھے۔ ان تجربوں کا تعلق تخیل کی اس جہت سے ہے جسے وجدان کہا جاتا ہے۔ فرانسیسی علامت پسندوں میں سیاسی موضوعات یا کوری حقیقت نگاری کے نامطبوع ہونے کا سبب، جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے، یہ تھا کہ وہ ان باتوں کو بازاری اور وجدان کے راستے کی دیوار سمجھتے تھے۔ معنی خیز شاعری کا ایک اہم وصف یہ بھی ہے کہ وہ تحیّر کے اس تجربے کے لئے کبھی کبھی شاعر ایسی غیر معمولی آزادیوں سے کام لیتا ہے کہ تدریجی تسلسل کا عمل مجروح ہو جاتا ہے۔ مثلاً میرا جی کی نظم 'بعد کی اڑان' میں 'کلموا کالا کلوٹا کاجل' جو ڈھلکتے ہوئے آنسوؤں کے ساتھ رخساروں کی طرف بڑھتا ہے، شاعر کے ذہن میں ایک کوّے کی تصویر ابھارتا ہے۔ پھر طوفان اور کاجل (کوّے) کی رعایت سے شاعر کا ذہن طوفان نوح علی

السلام کی طرف منتقل ہو جاتا ہے اور وہ روایت اس کے حواس پر قابض ہو جاتی ہے جس میں حضرت نوح علی السلام اپنے بیٹوں کو فاختہ کا پنجرہ کھولنے کی ہدایت دیتے ہیں تا کہ فاختہ جا کر خشکی کا پتہ چلائے۔ فاختہ کی ناکامی کے بعد اس امید پر کوے کو چھوڑا جاتا ہے کہ شاید وہی طوفان سے محفوظ خشک علاقوں کی خبر لانے میں کامیاب ہو جائے۔ تخلیقی عمل کا یہ انداز ایسی آزادی سے عبارت ہے جس کا حصول شعور کے تدریجی ارتقا کی پابندی میں ممکن نہیں۔ اس میں عمل کی کڑیاں بکھری ہوئی نظر آتی ہیں لیکن شاعر کا ادراک اپنی چھلانگوں سے انہیں سمیٹ لیتا ہے (19)

''مگس کو باغ میں جانے نہ دینا
کہ ناحق خون پروانوں کا ہو گا''

یا

''دعویٰ کروں گا حشر میں موسیٰ پہ قتل کا
کیوں اس نے آب دی مرے قاتل کی تیغ کو''

یہ اشعار بھی بظاہر مبہم ہیں لیکن اس لئے سمجھ میں آ جاتے ہیں کہ ذہنی عمل کے تمام مدارج جو اختصار کے خیال سے حذف کر دیئے گئے ہیں اپنا منطقی جواز اور دلیل رکھتے ہیں۔ اس کے باوجود یہ اشعار برے ہیں کیونکہ ان میں معنی کی دریافت کے بعد بھی کوئی شعری تاثر نہیں پیدا ہوتا۔ سچی فنکارانہ صلاحیت اختصار یا دوراز کار تلازمات کو بروئے کار لانے کے بعد بھی تجربے کو شعری تاثر سے عاری نہیں ہونے دیتی۔ لفظی حدود اور اعتقادات پر اس کے شاعرانہ اعتقادات اور برق خرامی غالب آ جاتی ہے یعنی وہ کیفیت جو خواب اور لاشعور کی سطح پر غیر متعلق یا ایک دوسرے سے بہت فاصلے پر نظر آنے والی حقیقتوں میں ایک ربط ڈھونڈ لیتی ہے۔ دادا ازم کے مبلغوں کی انتہا پسندی یا صرف اس سطح پر ارتکاز کے سبب مسئلہ بحث طلب ہو جاتا ہے ورنہ فی الحقیقت لاشعور کے وجود اور اس کی بے مثال قوتوں کی تائید دینی مفکروں (سینٹ ٹامس اکوئنس) علمائے نجوم و ریاضیات (مثلاً کیپلر) اور تخلیقی فنکاروں سب نے کی ہے۔ فشٹے، گوئٹے، ہیگل، شیلنگ، ہرڈر، سبھی نے اس کی فعلیت کا اعتراف کیا ہے۔ گوئٹے کا خیال تھا کہ انسان ہمیشہ شعوری حالت میں نہیں رہ سکتا اس لئے اسے لاشعور کے حوالے بھی خود کو کبھی کبھی کر دینا چاہیے اور نطشہ کے مطابق ہر علم کی توسیع کے لئے، شعور کا لاشعور کی سطح تک پہنچنا ناگزیر ہے، کیونکہ لاشعور ہی سب سے بڑا اور بنیادی عمل ہے اور اتنا وسیع کہ شعور کی محدود دیواروں میں سمٹ نہیں سکتا۔ (20) 1945ء میں امریکہ کے مشہور ریاضی دانوں کو ایک سوالنامہ بھیجا گیا جس میں ان کے طریق

کار کے بارے میں سوالات کئے گئے تھے۔ آئن سٹائن کا جواب یہ تھا کہ گفتگو یا تحریر کی زبان اس کی فکر کے تعمیری اور ارتقائی عمل میں کوئی اہم حصہ نہیں لیتی۔ خیال کے تعمیری اجزا اُسے کچھ مخصوص نشانات اور واضح پیکروں کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں جنہیں مرضی کے مطابق جوڑا اور دوبارہ خلق کیا جا سکتا ہے (21) تجربے اور تصور کی یہ شکلیں، جیسا کہ ان کی نوعیت سے ظاہر ہے، شعور کے مادی تجربوں سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ ان کی اساس ذہنی عوامل اور ارتسامات ہیں لیکن احساس کی شدت اور ذہنی ارتکاز انہیں منطقی تسلسل اور استدلال کی حدوں سے آگے نکال لے جاتا ہے۔ مشہود تجربے تجرید کے عمل سے گزر کر کس طرح لاشعور کا حصہ بنتے ہیں، اس کی وضاحت مشہور سرریلسٹ مصور ڈالی نے اپنی تصویر Persistence of Memory میں غیر معمولی فنی مہارت کے ساتھ کی ہے۔ اس میں حواس کی گرمی سے پگھل کر زمان و مکاں کی دنیا تحت شعور کی سطح میں ڈوبتی ہوئی دکھائی گئی ہے۔ وقت کا وہ تصور جو یادوں کی صورت میں حافظے کی غیر محسوس سطح پر مرتسم ہو جاتا ہے، زیریں سمتوں میں گھڑیوں کے پگھلتے اور بہتے ہوئے ڈھانچوں سے واضح کیا گیا ہے۔ ان مباحث کا خلاصہ یہ ہے کہ وجدان اور لاشعور کی بنیادیں بھی شعوری ہوتی ہیں لیکن جس طرح نیم بیداری یا خواب میں انسان مادی زندگی کے صدہا مظاہر سے بے نیاز ہو کر چند تصویروں پر ساری توجہ مرکوز کر دیتا ہے، اسی طرح شعری عمل میں فکر کی وہ کڑیاں جو نثری منطق کا ناگزیر جزو نظر آتی ہیں، حسی قوتوں کے ارتکاز، وسعت اور ایمائیت کے باعث غیر ضروری معلوم ہوتی ہیں۔ تفصیلات سے عاری ہونے کی وجہ سے شعری منطق استدلال کے ایک مختلف تصور کی تعیین کا تقاضہ کرتی ہے۔ بیک وقت کئی معانی کی ترسیل کا سبب یا ان سب کے ابہام کا سبب بھی یہی ایجاز ہے۔ مثال و وضاحت کے لئے ایک نظم اور اس کے تجزیے کے چند زاویے دیکھئے۔ (22)

رات کی گہری تاریکی میں
دروازے کی جھپکتی آنکھیں
خاموشی کو دیکھ رہی ہیں
آنگن میں اک کالا کبوتر
بیٹھا رستہ دیکھ رہا ہے
آنے والے ایسے پل کا جب سورج کا دہکتا سینہ
بالکل ٹھنڈا ہو جائے گا
دروازے کی اوٹ سے نکلا

ایک سفید لپکتا سایہ
ایک ہی پل آنکھوں نے دیکھا اور نظروں سے دور ہوا
آنگن کی آواز کا جادو
اپنی کہانی بھول چکا ہے
کالا کبوتر دیکھ رہا ہے

(شادؔ امرتسری: اپنا مکان)

اس نظم کا تجزیہ چار مختلف افراد نے کیا ہے۔ ان کے نتائج حسب ذیل ہیں:

☆ 'الف': (1) یہ ایک جنسیاتی نظم ہے۔ تشنہ جنسی جذبے کی آسودگی کا نازک لمحہ اس نظم کا محور ہے۔ (2) اس نظم میں مکان کی علامت 'بدن' کے لئے ہے۔ 'آنگن' ذہن انسانی۔ دروازے: حواس خمسہ۔ کالا کبوتر: جنسی جبلت۔ سورج: جنسی جذبہ۔ 'سایہ': جنسی تشنگی اور آواز کا جادو: اختلاط کے موقع پر بال کشا ہونے والے جنسی آہنگ کے لئے ہے۔ (3) 'الف' یہ اعتراض بھی کرتا ہے کہ جنسی جذبے کے لئے سورج کی علامت اور وقوع کے لئے ہنگام شب یعنی رات میں سورج کا تصور مضحکہ خیز ہے۔

☆ بے کے نتائج یہ ہیں: (1) عنوان کا ''اپنا'' اس بات کا متقاضی ہے کہ شاعر خالصتہً شخصی تاثر کا اظہار کرے، لیکن پہلے بند کا آخری شعر اس تاثر کی نفی کرتا ہے، کیونکہ شاعر فوراً ذات سے آفاقیت پر آجاتا ہے (2) فکر کا پھیلاؤ تدریجی نہیں (3) آخری بند میں ''آنگن کی آواز کا جادو اپنی کہانی بھول چکا ہے۔'' آخر جادو اپنی کہانی کیونکر بھول سکتا ہے۔ جادوگر تو شاید بھول جائے (4) اس نظم میں جزئیات اور مشاہدات کی منصوبہ بندی مفقود ہے۔

☆ 'جیم' کے نتائج یہ ہیں: (1) شاعر کی ازدواجی زندگی مسرت سے تہی ہے، کیونکہ اس کی رفیق حیات اس کے آئیڈیل سے بہت پست ہے۔ (2) لفظ 'کالا' پسندیدگی کی علامت ہے۔ (3) سفید سایہ شاعر کی بیوی کی سہیلی ہے جسے اچانک وہ دیکھتا ہے اور عاشق ہوجاتا ہے لیکن وہ سایہ شاعر کو دیکھ کر پل بھر میں غائب ہوجاتا ہے اور گھر کی فضا سونی ہوجاتی ہے۔

☆ 'دال' کے نتائج یہ ہیں: (1) کالا کبوتر شاعر کی علامت ہے۔ اس طرح یہ نظم شاعر کے ذاتی تجربے کی داستان ہے (2) مکان وہ در و دیوار جو شاعر کی انفعالیت اور ناکام آرزوؤں نے اس کے گرد کھڑے کردیئے ہیں۔ (3) کالا کبوتر یعنی شاعر اس وقت کا منتظر ہے جب سورج

سرد ہو جائے گا اور روشنی ہمیشہ کے لئے معدوم ہو جائے گی یعنی دنیا ختم ہو جائے گی۔ (4) سفید لپکتا سایہ سراب امید ہے جو تاریک سایوں کے اژدہام میں کبھی کبھی نظر آتا ہے اور گم ہو جاتا ہے (5) یہ نظم ایک "تنزل پسند کردار" اور اس کے "منفی زاویہ نظر" کو پیش کرتی ہے۔ (6) نظم میں جذبے اور شعور کی کارفرمائی نہیں بلکہ شاعر کی خالی خولی شخصیت اور اس کی بیمار ذہنیت کے واہموں اور وسوسوں کا ہاتھ ہے۔

☆ خود شاعر نے اس نظم کی تشریح یوں کی ہے: (1) یہ مکان کسی بھی انسان کا مکان ہو سکتا ہے (2) آنگن آسائش کی علامت ہے (3) کبوتر اپنی اڑان کی وجہ سے عقل اور فراست کی علامت ہے، مگر یہاں کالے کبوتر سے مراد انسان کی منفی عقل ہے، جو وجدان پر فتح کے باعث انسان کو تباہی کی طرف لے جا رہی ہے (4) سایہ انسان کی عقل کا منفی پرتو ہے اور آنگن کی آواز کا جادو وجدان اور آتما کی آواز کا جادو ہے۔

یہاں اس سوال سے بحث نہیں کہ نظم اچھی ہے یا بری یا اس کی فنی اور جمالیاتی قدر و قیمت کیا ہے۔ نہ ہی یہ ضروری ہے کہ الف، ب، جیم، اور دال میں کسی ایک سے اتفاق کیا جائے۔ مقصد صرف یہ ہے کہ ان نقائص کی نشاندہی کی جائے جن سے الف، ب، جیم اور دال کے تجزیوں میں شعر کی تخلیق اور تفہیم کے بنیادی اصولوں کی نفی ہوتی ہے۔

1۔ 'الف' کا یہ اعتراض کہ رات میں سورج کا تصور مضحکہ خیز ہے بے بنیاد ہے کیونکہ شعری اظہار لفظی اعتقاد سے پرے ایک شاعرانہ (تخلیقی) اعتقاد بھی رکھتا ہے۔ مثال کے طور پر اصغر کے اس مصرعے: "کہاں ہے آج تو اے آفتاب نیم شبی" میں آفتاب ساعت نیم شب کے ساتھ بے محل نہیں ہے۔ (2) 'بے عنوان' میں لفظ 'اپنا' کو شاعری کی شخصی زندگی سے وابستہ کرنا بے جا ہے شعری اظہار میں 'میں' کوئی بھی ہو سکتا ہے۔ حالی کی 'مناجات بیوہ' واحد متکلم کے صیغے میں بیوہ کے جذبات کی ترجمانی ہے جو خود شاعر کی سرگذشت نہیں بن جاتی۔ ایلیٹ نے The Wasteland میں بہت زیادہ رمل کے ایک تخیلی تجربے کو بھی اس مہارت سے برتا ہے کہ وہ ایک سچا انفرادی شعری تجربہ بن گیا۔ (3) 'ب' کے نزدیک جادو کا کہانی بھولنا قواعد کی زبان نہیں کیونکہ بھولنے کا عمل اگر ہو بھی تو صرف جادوگر کا ہو سکتا ہے۔ قواعد اور اظہار کے مروجہ اسالیب کا اطلاق شعری زبان پر نہیں ہوتا۔ نہ ہی نظم کی عضویاتی وحدت کے پیش نظر اس میں خیال کا ارتقائی سفر کسی ایک ہی سمت میں ہونا لازمی ہے۔ مشاہدات کی منصوبہ بندی کے

نقدان کا شکوہ بھی صحیح نہیں۔ یہ تقاضہ تفصیل چاہتا ہے اور شاعری میں تفصیلات کا بیان ضروری نہیں۔ (5) 'نیم' نے بھی اسے ذاتی داستان سمجھنے کی غلطی کی ہے (6) 'دال' کے اعتراضات ایک مخصوص نظریاتی وابستگی اور اس کے ذہنی تعصبات وتحفظات پر مبنی ہیں۔ وہ شعر کا ایک افادی تصور رکھتا ہے اور اسی میزان پر اس تجربے کی تقویم کرتا ہے۔ تجربے کے سفر کی یہ سمت اسے فروعات اور غیرضروری مسائل میں الجھا دیتی ہے۔ وہ اس نظم کے کردار کو تنزل پسند اور بیمار ذہنیت، وسوسوں اور واہموں کا شکار سمجھتا ہے اور اس کے زاویہ نظر کو منفی قرار دیتا ہے۔ قطع نظر اس کے کہ جمالیاتی قدر و قیمت کے تعین میں زاویہ نظر کے مطالعے کی اہمیت مشکوک ہے، تجزیہ نگار کی سب سے بڑی غلطی یہ ہے کہ وہ اسے شاعر کی داستان بھی سمجھتا ہے۔ ایک بیمار اور غلیظ چہرے کی تصویر جو کراہت کا ردعمل پیدا کرنے میں کامیاب ہو فن کا خوبصورت نمونہ کہی جاسکتی ہے۔ پھر یہ تصویر الفاظ میں عیاں ہو کر شاعر کی بیمار اور ''تنزل پسند'' کردار کی تصویر کیونکر بن گئی ہے؟

واقعہ یہ ہے کہ تفہیم و تجزیے کا عمل عموماً انہی مظاہر کا پابند ہوتا ہے جو شعور کے دائرۂ کار (Focus) کے اندر ہوتے ہیں۔ اگر شاعر کے اظہار اور قاری کی تفہیم کے سانچوں میں مکمل ہم آہنگی ہو تو شاعری ایک معمولی اور مشینی عمل بن جائے گی۔ تخلیقی انفرادیت قوت ایجاد کی طالب ہوتی ہے جس کے لئے ضروری ہے کہ مناسب وقت پر غیرضروری حقائق کو ذہن کے حصار اور حافظے کے حدود سے باہر نکال دیا جائے۔ لیکن شعری تفہیم کا عمل بیشتر صورتوں میں وجدان سے عاری ہوتا ہے اور اس کا تعین ہوشمندی کی عادتوں سے وابستہ عوامل کرتے ہیں۔ کوئسلر نے عادت اور انفرادی (Original) تخلیقی استعداد کے باہمی اختلاف و امتیاز کے پہلوؤں پر مفصل بحث کی ہے۔ بحث کے چند اہم نکات یہ ہیں کہ عادت ہمیشہ محدود دائروں میں تلازمات کی جستجو کرتی ہے۔ انفرادیت (Originality) کسی دائرے کی پابند نہیں۔ عادت کا سفر شعوری ہوتا ہے۔ انفرادیت نیم شعوری طریق کار (Sub-conscious Method) کے ذریعہ اپنے سفر کی حدیں وسیع کر لیتی ہے۔ عادت ذہن کے حرکی توازن کو برقرار رکھتی ہے یعنی اس کی حرکیت کا عمل بتدریج ارتقائی ہوتا ہے۔ انفرادیت نو دریافت قوتوں کی مدد سے اس توازن پر غالب آنے کی استعداد رکھتی ہے۔ عادت راسخ اور بے لوچ ہوتی ہے۔ انفرادیت کی مثال گیلی مٹی کی ہوتی ہے جسے تخلیق کا عمل کسی بھی شکل میں ڈھالنے پر قادر ہوتا ہے۔ عادت کی اساس تکراریت ہے۔ انفرادیت جدت اور انوکھے پن کی بساط پر قدم جماتی ہے۔ عادت قدامت پسند ہوتی ہے اور مسلمہ معیاروں کی گرفت سے نکلنے پر آمادہ نہیں ہوتی یا اس کا حوصلہ نہیں رکھتی۔ انفرادیت کا عمل تخریبی تعمیری یعنی تسلیم شدہ معیاروں کی بیخ کنی کے بعد، ان کے ملبے سے یا انہی کی بنیاد پر معیاروں کی تعمیر کا ہوتا ہے۔ (23)

لیکن تخلیقی انفرادیت، قوت ایجاد اور شعری عمل کی غیر معمولی آزادیوں سے یہ مفہوم اخذ کرنا غلط ہوگا کہ شاعر کی انفرادیت اور قوت ایجاد کے سامنے کوئی حد نہیں ہوتی۔ شعری تجربہ یا تاثر وجدان کی سطح پر شاعر کو کتنی ہی مبہم، بے نام اور دھندلی کیفیتوں سے دو چار کیوں نہ کرے اور حواس کی منطق سے وہ خواہ کتنا ہی آزاد کیوں نہ ہو، اس کے فنی اظہار کا عمل ہمیشہ شعوری، متوازن اور جچا تلا ہوگا۔ شعر کی آمد اور آورد کا تصور جس طرح رائج ہے، شاید صحیح نہیں۔ آمد سے مراد صرف یہ ہونی چاہئے کہ شاعر کے حواس اور ادراک کی قوتیں ایسے تجربوں اور رنگوں تک رسائی پر قادر ہیں جو غیر معمولی تخلیقی وفور اور حسی ارتکاز کے باعث میانہ (Normal) عادات رکھنے والے انسانوں کے بس سے باہر ہیں۔ آمد شعری تجربے یا تاثر یا کیفیت کی ہوتی ہے لیکن شعر ایک لسانی صداقت ہے جس کے حصول کی خاطر آمد کو بہر نوع ''آوردن'' کے مرحلے سے گزرنا پڑے گا۔ اعلیٰ اور ادنیٰ شاعری کا فرق یہی ہے کہ معمولی بصیرت اور ادراک رکھنے والا شاعر اپنے شخصی یا مستعار تجربوں اور خیالات کو فطری اور ناگزیر زبان عطا کرنے کا ہنر نہیں رکھتا جب کہ غیر معمولی استعداد سے بہرہ ور شاعر اپنے تجربوں کی بنیاد پر الفاظ و اصوات کی ایسی ہیئت وضع کرنے پر قادر ہوتا ہے جو اس کے تجربے کا لباس ہی نہیں بلکہ تجربے میں جذب ہوکر خود تجربہ بن جاتی ہے۔ اس عمل میں جن انوکھی کیفیتوں کو لسانی پیکر نہیں ملتا یا زبان کے اختصار اور تنگ دامانی کے سبب جو کیفیتیں ان کہی رہ جاتی ہیں، انہیں غیر معمولی شاعری آہنگ کے ارتسامات سے ہم رشتہ کر دیتی ہے۔ لسانی صداقت فن شعر کا جبر ہے۔ اس سے روگردانی کر کے اشارات کی کسی ایسی زبان کو ذریعہ، اظہار بنانا جو شاعری کی زبان کے زمرے ہی میں نہیں آتی، فن کی نفی ہے۔ مصوری میں نامصوریت (Painterliness) کی طرح فن شعر میں فن کی نفی سے کسی نئے تصور کی تشکیل اُردو کی شعری روایت کا جزو نہیں بن سکی ہے۔ تاہم نئی شاعری میں ایسے تجربے ضرور ہوئے ہیں جن میں لسانی ہیئت کی شرط کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ مثلاً عبدالمجید بھٹی کی نظم 'برہن' دیکھئے:

چھن چھن چھن
چھن
چھن چھن چھن چھن چھن چھن چھن
چھن چھن
چھن
چھن......چھن......چھن چھن

(ادب لطیف، جون 1948ء)

اس نظم میں صرف چھن چھن کی تکرار جو بقول شاعر 'برہن' کی پازیب اور گھر کے باہری دروازے کی زنجیر کے ارتعاش سے ابھرتی ہے، نظم کی ہیئت کا تعین کرتی ہے۔ بیسویں صدی میں مغرب کی سب سے معروف رقاصہ ایزاڈورا ڈنکن (اپنی خودنوشت My Life کے مطابق) قدیم یونانی مجسموں کے عضوی تناسب سے ابھرنے والے بصری تاثر، سمندری لہروں کے آہنگ اور رفتار، یا ہوا کے جھونکوں کی زد میں ڈالیوں اور پتوں کی کپکپاہٹ سے فنی اظہار کے نئے زاویے اخذ کرتی تھی۔ اس کا کمال یہ تھا کہ اعضا کی حرکت، اشارات اور ان کے بصری اظہار سے اس نے رقص کی خاموش زبان کو بھی ایسے معانی عطا کئے جو مغربی فن رقص کے لئے نئے اور تازہ کار تھے۔ لیکن یہ زبان شاعری کی زبان کیوں کر بن سکتی ہے۔ امیر خسرو نے ایک مہمان کی نشست کی طوالت سے اُکتا کر اسے رخصت کرنے کے لئے آدھی رات کی نوبت کے صوتی تاثر کو ''تان کہ خوردی خانہ برو'' یا روئی دھننے کے آہنگ کو ''در پئے جاناں جاں ہم رفت'' کی لفظی تنظیم سے منسلک کر دیا تھا۔ (24) لیکن یہ لطائف عبدالمجید بھٹی کے تجربے کا جواز نہیں بن سکتے۔ اس تجربے کی شعری منطق کی تائید میں اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ نظم کا عنوان 'برہن' چھن چھن کی آواز کو ایک معنی عطا کرنے اور تاثر کی ایک سمت دینے میں معاون ہو سکتا ہے۔ لیکن کوئی بھی تجربہ اپنی توسیع یا روایت سے اپنے رشتے کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا، یہ رشتہ اگر بغاوت یا انقطاع کا ہے اور اس تجربے کی بنیاد اجتہاد ہے تو اس کا جواز بھی اس روایت کی خامیوں میں دریافت ہونا چاہئے۔ لسانی صداقت اٹل ہے۔ لیکن اس کا تصور اضافی ہے، چنانچہ شعر کی زبان میں تبدیلی اور توڑ پھوڑ ہمیشہ ہوتی رہتی ہے۔ اقبالؔ تک، جن کی زبان اور لہجے پر کلاسیکی روایت کے اثرات بہت گہرے ہیں، اس خیال کے حامی تھے کہ ''زبان ایک بت نہیں جس کی پرستش کی جائے، بلکہ اظہار مطالب کا ایک انسانی ذریعہ ہے'' اور یہ کہ ''زبان زندہ انسانی خیالات کے انقلاب کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہے اور جب اس میں انقلاب کی صلاحیت نہیں رہتی تو مردہ ہو جاتی ہے۔ (25) اعلیٰ تخلیقی استعداد ان تبدیلیوں کی بنیاد پر اظہار کے نئے امکانات سے متعارف ہوتی ہے۔ موسیقی میں آہنگ کا زیر و بم اور رفتار کا تاثر حسی کیفیتوں کا انکشاف کرتا ہے مگر شاعری صرف موسیقی نہیں، بلکہ موسیقی، تخئیلی یا حسی تجربے اور لسانی اظہار کے اتصال کا حاصل ہے۔

ان حقائق کے علاوہ شعری اظہار کی اس ہیئت کے حدود کو بھی سمجھنا ضروری ہے جو اظہاریت کے رجحان کی شکل میں ظاہر ہوئی۔ شاعری ''انا پرستی'' کی ایک منزل پر خود مکتفی اور آپ اپنا صلہ بھی ہو سکتی ہے۔ ''گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی'' سے غالبؔ کا مدعا یہی تھا کہ ان کا تجربہ ان کا تجربہ ہے اور کسی دوسرے کو اس پر کوئی حکم لگانے کا کوئی حق نہیں۔ لیکن اس رویے نے انہیں اتنا خودنگر بھی نہیں بنایا

کہ ان کی باتیں صرف ان کے لئے قابل فہم رہ جائیں شاعری میں ذاتی علامتوں اور استعاروں کی صورت گری اور ذاتی معانی کا استخراج اگر اس طرح ہوتا ہے کہ تجربہ ایک ذاتی اکائی کی بھول بھلیاں میں گم ہو جائے تو شاعری مجذوب کی بڑ بن جائے گی۔ اظہاریت، مشہود پیکروں کو جوں کا توں پیش کرنے کے بجائے انہیں اس صورت میں پیش کرتی ہے جو ان کے حوالے سے شاعر کے ذہن میں اُبھرتی ہے لیکن مشہود کی شرط ناگزیر ہے۔ اسی لئے کوئسلر تجریدی فن کی اصطلاح کو آپ اپنی تردید کہتا ہے اور اظہار کی کسی بھی شکل کو تجریدی نہیں تسلیم کرتا کیونکہ تجربے کا اثبات اس شئے سے ہوتا ہے جو مجسم ہے اور تجریدی پیکر کا سرچشمہ ہے۔ (26)

تجربے کا ہر عمل اپنے انکشاف کے لئے کسی نہ کسی ہیئت کا پابند ہوتا ہے۔ قاری سے اس کا بنیادی مطالبہ ذاتی ادراک کے تجربے میں اشتراک کا ہے لیکن اشتراک کے لئے ضروری ہے کہ آہنگ یا تاثر کا جادو قاری کے حواس کو فتح کرنے کی قوت رکھتا ہو۔ جذبے کی زبان خاموش بھی ہوسکتی ہے لیکن اس کے اظہار میں چہرے کے بدلتے ہوئے رنگ حصہ لیتے ہیں یا لڑکھڑاتی ہوئی زبان کا بے ہنگم ارتعاش۔ اس کا ابلاغ اسی صورت میں ممکن ہے جب قاری بہ ظاہر بے معنی ارتعاش کے وسیلے سے اس راہ کو پا جائے جو محرک جذبے تک لے جاتی ہو۔ عادل منصوری کی نظم ''یہودیوکان یوس یکروش'' اظہاریت کے اسی عمل کا نتیجہ ہے۔ (27) اس نظم میں جو زبان صرف ہوئی ہے وہ نئی لسانی تشکیلات کے بعد بھی شاعری کی زبان کے لئے قطعی اجنبی ہے۔ آہنگ کی ایک ڈور میں لفظوں کو پرو دیا گیا ہے اور آہنگ کا تاثر عبرانی کے قدیم مذہبی صحائف سے مماثل ہے۔ نظم کا صرف آخری مصرعہ شعری لسانیات کی حدوں میں ہے۔ لیکن یہ فیصلہ ابھی قبل از وقت ہوگا کہ اس نوع کی نظم کی حیثیت 'برہن' کی طرح محض تجربے کی ہوگی یا اس کی بنیاد پر شعری اظہار کے کسی نئے امکان کا سراغ بھی مل سکے گا۔ کیا پتہ کہ آنے والا کل ان تجربوں میں نرسری رائمس (Rhymes) کا پراسرار اور لذت آمیز آہنگ اور انوکھے پن سے معمور معصومیت ڈھونڈ نکالے اور اس دریافت کے سہارے شعری عمل کی کسی نایافتہ منزل تک پہنچنے میں کامیاب ہو جائے۔

کبھی کبھی شعر کی تخلیق اور تفہیم کا رشتہ صرف قاری اور شاعر ہی کا نہیں رہ جاتا۔ تیسرا نقطہ وقت بن جاتا ہے اور اس طرح ایک ایسے مثلث کی تکمیل ہوتی ہے جس میں شاعر اور قاری دونوں پر محیط زمانے کا عمل اظہار و ابلاغ کے مسئلے میں ناگزیر ہو جاتا ہے۔ پرانی شاعری کے بعض نمونے اپنی معنی خیزی کے باوجود موجودہ عہد کے کسی قاری کے نزدیک محض اس وجہ سے بھی مہمل ہو سکتے ہیں کہ وہ ان تہذیبی علامتوں اور فکری دھاروں کا علم نہیں رکھتا جو ان کی تشکیل میں دخیل رہتے ہیں۔ اسی طرح نئی شاعری کو سمجھنے کے

لئے موجودہ زندگی کے تضادات، پیچیدگیوں اور متعلقات کا علم بھی ضروری ہے۔ جب پرانی شاعری کو سمجھنے کے لئے بعض اوقات اس زمانے کی فکری روایات، تہذیبی رموز اور مروجہ علمی اصطلاحات کو جاننا ضروری تھا تو آج کی شاعری بھی نئے مسائل کے ادراک، اظہار کے نئے سانچوں، نئی ترکیبوں اور تلمیحوں سے باخبری اور نئی معلومات سے واقفیت کی شرط قاری پر عائد کرسکتی ہے۔ معنی کی نئی سطحوں تک پہنچنے کے لئے علم اور استعداد کی ایک ناگزیر حد تک رسائی پہلے بھی ضروری تھی اور آج بھی ہے۔ یہ اعتراض بھی کہ موجودہ عہد کی شاعری اپنی روایت سے الگ ہوکر محض مغربی روایات کا اثر قبول کرنے کے باعث ناقابل فہم ہوگئی ہے، اس لئے مناسب نہیں کہ اردو شاعری کی روایت کا آغاز ہی غیر ملکی تہذیبوں کی بنیاد پر ہوا تھا۔ ہماری تہذیبی اور ذہنی زندگی میں مغرب کا عمل دخل بیسویں صدی کے خودسر نوجوانوں کی بے راہ روی کا نتیجہ نہیں بلکہ ایک تاریخی حقیقت اور تہذیبی جبر کا مظہر ہے۔ حالی نے اسی جبر کے اعتراف میں مقدمہ تیار کیا۔ تہذیبی سانحوں اور انقلابات کا اثر ذہن اور فکر کے وسیلے سے زندگی کے تمام شعبوں پر پڑتا ہے، چنانچہ معنی اور بیان بھی اس اثر سے آزاد نہیں۔ محمد حسین آزاد کہتے ہیں:

> جس طرح قومیں بڑھیں، چڑھیں، ڈھلیں اور فنا ہوگئیں اور ہوں گی اسی طرح زبانوں کا عالم ہے کہ اپنے الفاظ کے ساتھ ساتھ آباد ہے۔ وہ اور اس کے الفاظ پیدا ہوتے ہیں، ملک سے ملک سفر کرتے ہیں، حروف و حرکات اور معانی کے تغیر سے وضع بدلتے ہیں، بڑھتے ہیں، چڑھتے ہیں، ڈھلتے ہیں اور مر بھی جاتے ہیں۔ (28)

معنی کے ایسے پیکر جن کا رشتہ کسی دور کی تہذیب سے گہرا ہو اور جس کے بغیر ان کی انفرادیت ختم ہو جائے، بدلی ہوئی تہذیبی زندگی میں زیادہ کارآمد نہیں ہو سکتے۔ موجودہ عہد کی شاعری کا غالب رجحان کسی بھی ضابطہ بند طبیعی یا مابعد طبیعی نظام سے بے تعلقی کا ہے۔ اسی لئے آج کی شاعری کم و بیش دنیا کی تمام زبانوں میں جنوں کی ایک زیریں لہر سے وابستہ ہے جو خرد کی بے حصولی کا ردعمل ہے۔ اس طرز فکر کا اظہار شاعری کی زبان میں تبدیلیوں، پیکروں کی شکست و ریخت اور آہنگ کے انوکھے تجربوں سے بھی ہوا ہے اور اس کی دلیل، جیسا کہ گذشتہ باب میں عرض کیا جا چکا ہے، یہ ہے کہ ''نئے اور عظیم'' (معنی خیز) موضوعات پیدا ہوں گے تو بنی بنائی زبان کے ڈھانچے کو سخت صدموں سے گزرنا پڑے گا۔ یہ رویہ جسے افتخار جالب لسانی تشکیل سے تعبیر کرتے ہیں، فکری معروضوں کو زبان میں اس طرح حل کرنے سے عبارت ہے کہ لفظ شئیت حاصل کرلیں۔ یعنی لفظ شے کی علامت محض نہ رہ جائے بلکہ ''ٹھوس جسمیت''

سے ہمکنار ہو جائے۔ منطقی اثبات پسندوں کے یہاں بھی اس میلان کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ اس طرح لفظ بیان کا جزو ہو کر بھی ایک منفرد کلی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ افتخار جالب نے اس نکتے کی وضاحت منٹو کی کہانی 'پھندنے' اور فیض کی نظم 'آہستہ' (ایک منظر) کے حوالے سے یوں کی ہے کہ فیض کی نظم میں لفظ ''آہستہ'' اور منٹو کے افسانے میں کئی الفاظ [29] شیت کا درجہ پا کر سماعت اور بصارت کی زد میں بھی آ جاتے ہیں۔ مثلاً فیض کی نظم دیکھئے:

رہ گزر، سائے، شجر، منزل و در، حلقہ، بام
بام پر سینۂ مہتاب کھلا آہستہ
جس طرح کھولے کوئی بند قبا آہستہ
حلقۂ بام تلے سایوں کا ٹھہرا ہوا نیل
نیل کی جھیل
جھیل میں چپکے سے تیرا کسی پتے کا حباب
ایک پل تیرا، چلا، ڈوب گیا آہستہ
بہت آہستہ، بہت ہلکا، خنک رنگ شباب
میرے شیشے میں ڈھلا آہستہ
شیشہ و جام، صراحی ترے ہاتھوں کے گلاب
جس طرح دور کسی خواب کا نقش
آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ
دل نے دہرایا کوئی حرف وفا آہستہ
تم نے کہا آہستہ
چاند نے جھک کے کہا
اور ذرا آہستہ

یہاں ''آہستہ'' کی تکرار نظم کی حرکیت کے دھیمے پن کا صوتی اور بصری ادراک بھی مہیا کرتی ہے۔ الفاظ پر خیال یا جذبے کا دباؤ نہیں۔ ہر لفظ اپنے سے پہلے اور بعد کے لفظ کے آہنگ سے متعین ہو کر خود مختار کُل بن جاتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ آہستگی کے اس پورے عمل کو بڑھاتا ہے جسے اس نظم میں پیش کیا گیا ہے۔ شیت کے اس نو دریافت تصور کے باوجود فیض کی یہ نظم شعری ہیئت کا ایسا تجربہ نہیں جو

اپنے تاثر میں تربیت یافتہ قاری کے لئے کوئی پیچیدگی رکھتا ہو۔ وجہ یہ ہے کہ نظم کا کوئی لفظ لسانی تسلسل سے الگ نہیں۔ اس کے برعکس افتخار جالب کی نظم ''قدیم بنجر'' جس کے اظہار کی نفسیات کو شاید واضح کرنے کے لئے ''نفیس لامرکزیت اظہار'' کا عنوان بھی دیا گیا ہے، اپنی ہیئت کے لحاظ سے عام طور پر ایک عجوبہ یا معمہ سمجھی جاتی ہے اور نئی شاعری کی تضحیک نیز اس پر اعتراضات کا حوالہ بنی ہے۔ افتخار جالب کی پیچیدگی اور انوکھے پن کا بنیادی سبب یہ ہے کہ وہ اردو کی مروجہ شعری اور لسانی روایت سے الگ ہو کر بھی اپنے اظہار کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ''قدیم بنجر'' کا آہنگ غم انگیز طنز سے مملو، رواں دواں، درشت اور پرشور ہے، دیدہ و دل کے صحرا میں امڈتے ہوئے طوفانی بگولوں اور ذہنی تناؤ اور انتشار کا اشاریہ۔ عطف اور اضافتوں سے حتی الامکان گریز کے باعث اس نظم کی لسانی ہیئت بے مرکز، غیر تدریجی اور ذہنی چھلانگوں سے ہم آہنگ نظر آتی ہے۔ بیشتر الفاظ کلی طور پر خود مختار اکائیوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس طرح لفظوں کی شخصیت اندر سے بھی بدلی ہے اور نئے تلازمات سے لفظوں کے درمیان نئے رشتے قائم ہوئے ہیں۔ شاعری کے مروجہ اسالیب کے برعکس، اس نظم میں اکثر الفاظ بیان کے تسلسل کا جبر قبول نہیں کرتے اور اپنے ماقبل اور مابعد لفظوں کی روشنی میں واضح ہونے کے بجائے اظہار کی آزادانہ وحدت رکھتے ہیں۔ بیشتر الفاظ کی حیثیت ایک تار میں بندھے ہوئے برقی قمقموں کی ہے جن کی مجموعیت روشنی کا ایک وسیع اور مہیب تاثر پیدا کرتی ہے، لیکن یہ قمقمے اپنا منفرد وجود اور الگ الگ پہچان بھی رکھتے ہیں۔ اس نظم میں اظہار کی لامرکزیت ذہنی اور روحانی لامرکزیت کے تہذیبی المیے کی علامت ہے اور سوچنے کا عمل کیے بعد دیگرے اشارات اور پیکروں یا ان کے حوالے سے مختلف پیکروں کی دریافت کا عمل ہے۔ ایک تہذیبی اکائی کے بکھرنے کا ردعمل جس ذہنی تناؤ اور اعصابی تشنج کو راہ دیتا ہے، اس کی ترسیل کے لئے نظم میں منتشر لفظی اکائیوں کی تنظیم کی گئی ہے۔ ایک اقتباس دیکھئے:

نقیب گویائی حرف زن بالا رادہ سبقت کہ شرف ذومعنی آرتھوپیڈک اتحاد انضمام بے ڈھب
بجز کراہت عدم تشدد کہ دانت کھانے کے اور ہوتے ہیں بر سر عام لعن طعن اس کے منہ پر تھوکو
نفیس فسق و فجور کی ڈالیوں نے ہیبت سے چھٹے پتوں کا نرم تازہ کلوروفل اس طرح نگلنا شروع کیا ہے
سفید میکولیائی غنچے دھڑوں پہ دہشت زدہ سراسیمہ بے ارادہ گڑے ہیں دل کو
تال کم تر کا پچی رس روگ گھن سرایت برادہ
تجویز ہو رہی ہے دبا دیا جائے
مزاج کی رونقیں نفاست وسیلے قانون صاف ستھرا رکھیں گے بنجر قدیم ذرے گلو و گفتار میلے کرتے

رہے ہیں

فٹ پاتھ منضبط شہری زندگی کے علامیے کنکریٹ روشن
مبادا تعبیر چھینتے تند تنگ مبحث کا آرتھرائٹس فساد پٹھوں کی اینٹھ تلخی ذہن مزا کرکرا
قدامت پسند کابوس شیشہ در شیشہ
شیفتہ و والہ سیاہ سورج کے عین نیچے
گرد باد تکذیب میں اٹھ کر تباہ ویران ہوتا رہتا ہے
گاہے چوراہے میں چکا چوند مندمل زخم
خوفناک گمبھیر چشم بد دور تیرہ خس بس
حرام مغز امتحان میں ہے

ادبی تجزیے میں صوتی اور لسانی طریق کار سے کبھی کبھی کچھ مفید نتائج بھی برآمد ہو جاتے ہیں اور بیشتر صورتوں میں اس سے نقصان صرف بری شاعری کو پہنچتا ہے مثلاً ناسخ کے اس شعر:

اگر ہو چھاپا پر سمندر یقین ہو خاک دم میں جل کر
کہیں جسے آفتاب محشر کھرنڈ ہے داغ آتشیں کا

میں مجموعی آہنگ کی خرابیوں سے قطع نظر ''کھرنڈ'' کا لفظ تجربے کے غم انگیز تاثر کو تباہ کر کے مضحکہ خیز بنا دیتا ہے لیکن افتخار جالب کی اس نظم کو سمجھنے کے لئے قاری پر یہ شرط عاید ہوتی ہے کہ وہ نظم کے مجموعی آہنگ اور الفاظ کے حوالے سے اس نفسیاتی الجھن اور انتشار کو بھی سمجھنے پر قادر ہو جس کی بنیاد پر اس نظم کا مرکزی تاثر وجود میں آیا ہے۔ یہاں قاری کو اس راستے سے ابتدا کرنی ہوگی جسے پاؤنڈ حیاتیاتی طریقہ کہتا ہے اور جسے اس نے ''اگاسی اور مچھلی'' Agassiz And The Fish کی حکایت سے واضح کیا ہے (30) یعنی پیش پا افتادہ مفروضات اور شعری مسلمات سے آزاد ہو کر نظم کی ہیئت اور آہنگ پر پوری توجہ مرکوز کرنی ہوگی اور ہر لفظ یا پیکر (پاؤنڈ کے مطابق Slide) کو دوسرے لفظ یا پیکر کے تقابل میں یکے بعد دیگرے سمجھتے ہوئے معانی کی سطحوں تک پہنچنا ہوگا۔ بظاہر شاعر کہنا یہ چاہتا ہے کہ پرانا تہذیبی معاشرہ جس نے اپنے جنسی اور جذباتی تعیش کے لئے منافقانہ کوششوں سے ایک عجیب و غریب ذو معنی اخلاقی ضابطہ تیار کیا تھا، نئی تہذیب کی ملمع کاری اسی کی توسیع ہے۔ اس طرح قدامت ''نئے'' پر مسلط فرسودہ ذہنی نظام اور قوانین کی شکل میں ابھی زندہ ہے۔ اور ''حال'' میں ''ماضی'' کی عیش کوش زندگی گزارنے والے ایک حلقے کی سازش سے نیا معاشرہ آزاد نہیں ہو سکا ہے۔ قدامت پسندی کے سائے نے

تنے معاشرے کے دل و دماغ کو اپنے تحفظ کے لئے دبوچ رکھا ہے لیکن نئے زاویۂ نظر اور نئی توجیہوں کے باعث اندر ہی اندر کھولتے ہوئے فکری اور جذباتی لاوے سے اندیشہ ہے کہ تہذیبی تصنع اور طمع کاری یا منافقت کا سارا سحر بکھر نہ جائے اور اس طرح فرسودگی کا نشہ بکھر کر اسے نئی تلخیوں سے بدمزہ نہ کر دے۔ قدیم بنجر کی گرفت نے ''نئے'' کو تمام ذہنی اور جذباتی مراکز سے محروم کر کے ریزہ ریزہ منتشر کر دیا ہے۔ جنوں کی قدریں کھوکھلی ہیں اور عقل و علم کے سورج سیاہ کہ ان کی روشنی وجود کو منور نہیں کر پاتی۔ جھوٹ اور فریب شکستگی کی آندھیوں میں ''نیا'' اپنا انجر بنجر بھی کھوتا جا رہا ہے۔ سائنسی تہذیب کی چمک دمک ایک لمحے کے لئے اس کی روح کے زخموں کو مندمل کرتی ہے۔ پھر وہی بھیانک ویرانی اور کالی فصلیں اس کے حواس پر حاوی ہو جاتی ہیں۔ گناہوں سے بوجھل گم کردہ راہ ذہن ابھی امتحان میں ہے۔ افتخار جالبؔ کی یہ نظم بھی قاری کو ابلاغ کے امتحان سے دوچار رکھے گی تا وقتیکہ وہ رسمی شاعری کے سحر اور اس کی وجدانی، فکری اور لسانی فضا سے باہر آ کر زبان اور لفظ کے تنے فلسفیانہ تصورات کی مدد سے اسے سمجھنے کی کوشش نہ کرے۔ مشاعروں کی روایت، عشقیہ موضوعات کی وبا، ادب کے تفریحی تصور اور اصلاحی و افادی شاعری کے غلغلے نے اردو کی شعری روایت کے بیشتر حصے اور قارئین کی اکثریت کو اوسطیت کے ایسے مرض میں مبتلا کیا ہے جسے تسلیم کرنے میں قاری اپنی ذہنی صحت کی توہین سمجھتا ہے۔ تخلیقی عمل بعض اوقات معجزہ کار بھی ہوتا ہے لیکن شاید مناسب ذہنی تربیت، علمی پس منظر اور اعلیٰ تفکر کی قوتوں کے بغیر معنی خیز شاعری کا وجود میں آنا ممکن نہیں۔ اسی طرح اعلیٰ یا غیر رسمی شاعری کی تفہیم کے کچھ تقاضے بھی ہوتے ہیں۔ دشواری یہ ہے کہ معمولی تعلیم سے بہرہ ور قاری بھی یہ ماننے پر تیار نہ ہوگا کہ سمجھ میں نہ آنے والی شاعری یا فنی اظہار کی نئی ہیئتیں اس کی ذہنی دسترس سے دور بھی ہو سکتی ہیں۔ حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ وہی قاری اس اعتراف میں نہیں جھجکتا کہ تیسرے درجے کی ایک مشین کا عمل اس کی فہم سے بالاتر ہے۔ یہاں وہ مشین کو قصوروار نہیں ٹھہراتا۔ فرانس کے جو شعرا معنی خیز شاعری کو تعقل کی نفی سے ہم رشتہ کرتے تھے غیر معمولی ذہانت اور علم رکھنے والے لوگ تھے اور ان کی ذہانت ہی علم کے بے روح منطقی استدلال کے خلاف جذباتی احتجاج پر انہیں آمادہ کرتی تھی۔ چنانچہ شاعر ہو یا قاری، دونوں کے لئے اس تصور کی بنیاد پر تعقل کی نفی کو ایک مسلک سمجھ بیٹھنا ہلاکت خیز ہوگا۔ لایعنیت (Absurdity) اور ذہنی انتشار و جمود کی بنیاد پر کسی مترتب فلسفیانہ تصور کی تشکیل (مثلاً زین بدھ مت اور دادا ازم) غور و فکر، علم و ادراک اور سوجھ بوجھ کی اعلیٰ قوتوں کے بغیر کبھی نہیں ہوئی۔

جو قاری پرانی شاعری کے اعلیٰ نمونوں کی تفہیم کا دعویٰ کرتا ہے اور موجودہ عہد کی شاعری

(بالخصوص نظم) کو ناقابل فہم یا بے معنی قرار دیتا ہے۔ اکثر بعض بنیادی حقائق کو فراموش کر دیتا ہے۔ ان حقائق کا تعلق شاعری کے اسالیب سے ہے۔ نئی نظم کی ہیئتیں بدل گئی ہیں۔ غزل کی روایت مستحکم ہے، اس لئے نئی غزل تبدیلیوں کے باوجود اپنی روایت کے سحر اور جبر سے رہا نہیں ہو سکی۔ نظم اس مجبوری سے دوچار نہیں ہے۔ نئی شاعری کے آغاز سے پہلے اُردو میں نظم کے جو اسالیب رائج تھے ان میں ایک تو غیر متعین اور منتشر اسلوب تھا جس میں بند یا مصرعے شعری تجربے کی توسیع کے بجائے ایک ہی مرکز پر موضوع کے حوالے سے ایک دوسرے سے جڑے ہوتے تھے۔ دوسرا طریقہ مسلسل بیان کا تھا۔ تیسرے کی بنیاد منطقی تدریج پر تھی یعنی ہر بند یا مصرعہ اپنے ماقبل کی منطقی توسیع کرتا ہوا موضوع کو منزل بہ منزل واضح کرتا جاتا تھا۔ پرانی شعری لغت کو رد کر کے نئی لسانی تشکیل نے نئی نظم میں زبان کی نئی ہیئتیں بھی پیش کی ہیں۔ اگر پرانے اسالیب سے ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی کے باعث، قاری صرف انہی کو سمجھنے کی عادت رکھتا ہے تو اظہار کی نئی شکلیں اور تخلیقی انفرادیت کے نئے تجربے اس کے لئے لازماً دشوار ہوں گے۔ ''قدیم بنجر'' یا ہیئتی اور لسانی اعتبار سے اس جیسی دوسری نظموں پر یہ اعتراض بھی عاید ہو سکتا ہے کہ انہیں سمجھنے کے لئے اگر ایک ایک لفظ میں اتنی دشواری کے ساتھ معنی تلاش کئے جائیں تو کیا یہ نظم قاری کو جمالیاتی تجربہ یا فنی تاثر بخشنے میں کامیاب ہو سکے گی؟ یہ مسئلہ یا ایسے تجربوں کی قدر و قیمت کا تعین اس مقالے کے دائرے سے الگ ہے۔ یہاں صرف تجزیاتی عمل اور تخلیقی طریق کار کے ان پہلوؤں سے بحث کی گئی ہے جن کی تصدیق نئے فلسفیانہ تصورات کرتے ہیں اور جن سے بظاہر مہمل نظر آنے والے تجربے بھی معانی کی ترسیل کر سکتے ہیں۔ یوں جمالیاتی تجربہ بھی ایک اضافی اصطلاح ہے چنانچہ کیپلر سے آئن سٹائن تک علوم ریاضی کے ماہرین ریاضی کے مسائل کو حل کرنا بھی ایک جمالیاتی تجربہ قرار دیتے تھے۔ ممکن ہے کہ جب ایسے شعری تجربے تجزیے کی عادتیت کا جزو بن جائیں تو تفہیم کا دقت طلب اور دشوار گزار عمل بھی سہل ہو جائے اور ایسے تجربوں سے مانوس ہونے کے بعد قاری کے لئے ذہنی سفر کی دشواری اور طوالت مختصر ہوتے ہوتے معدوم ہو جائے۔ بدعت کا مفہوم مذہب میں جو بھی ہو، ادب میں تجربوں کا عمل بدعتوں کے بغیر نہیں ہوتا۔ فلسفہ و شعر کے نئے اصول اور آداب اسی طرح متعین ہوتے ہیں اور اسی عمل پر اس حرف تمنا کی ازلی و ابدی رمزیت کا انحصار ہے۔

مقالے کے خاتمے پر یہ عرض کرنا غالباً نا مناسب نہ ہوگا کہ ہر معنی خیز شاعری زندگی کا ایک زاویہ سامنے لاتی ہے۔ یہ زاویہ فلسفے کی طرح مربوط اور منظم نہیں ہوتا کیونکہ شاعر خیال کو جذبہ بنا دیتا ہے اور خیال کی صرف اس سطح اور ہیئت پر اپنی توجہ مرکوز نہیں کرتا جو فلسفی کے پیش نظر ہوتی ہے۔ فلسفی اور شاعر کا

بنیادی فرق بقول ایلیٹ فکر کے وصف میں نہیں بلکہ جذبے کے وصف میں ظاہر ہوتا ہے۔ (31) فلسفی اپنی فکر کو اسانی تیقن کے نقطے تک لے جاتا ہے، شاعر اسے حسی اور جذباتی تجربوں میں آمیز کر کے مبہم اور پراسرار بنا دیتا ہے۔ ایک کے یہاں جذبہ یا احساس منطق میں ڈھل جاتا ہے۔ دوسرا منطق کو جذباتی کیفیت میں منتقل کر دیتا ہے۔ شاعری نہ فلسفے کا نعم البدل ہے نہ مابعد الطبیعیات کا۔ اس کا عمل عقلی سے زیادہ جذباتی اور حسی ہوتا ہے، اس لئے اس کے محاسن و عناصر کا بیان ان اصطلاحوں میں ممکن ہی نہیں جنہیں فلسفی کام میں لاتا ہے۔ اس مقالے میں بیسویں صدی کی اردو شاعری کے منظر نامے پر جدیدیت کے جن نقوش کی طرف اشارے کئے گئے، وہ تجربے اور اظہار یا فکر اور جمالیات دونوں سطحوں پر تاریخ و تہذیب کے عمل سے گہرا رشتہ رکھتے ہیں۔ اس لئے ان تمام فلسفیانہ تصورات سے ان کی تصدیق کے پہلو سامنے آتے ہیں جنہوں نے نئے انسان اور اس کے کثیر الابعاد مسائل کو مطالعے و تجزیے کا موضوع بنایا ہے۔ پس، جدیدیت نہ صرف مغرب کا عطیہ ہے نہ مشرق کا مفروضہ۔ یہ نئے انسان اور اس کی ذات و کائنات کا عالمگیر مظہر ہے جس کی فلسفیانہ اساس ان تمام علماء اور مفکرین کی تحریروں میں دکھائی دیتی ہے جو فکر کو زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں اور لہروں سے الگ نہیں کرتے اور نئے انسان کے ''حال'' میں اس کے ''حال'' کے علاوہ ایک لازماں اور لامکاں صداقت کی جستجو بھی کرتے ہیں۔ اسی لئے جدیدیت کا تعین حال بھی کرتا ہے اور حال میں مخفی ماضی و مستقبل بھی۔ اسے انسان کے پورے تہذیبی اور ذہنی سفر، اس کی موجودہ منزلوں اور اس کے آئندہ امکانات ان سب کے تناظر میں دیکھنا ہوگا۔ یہ مقالہ اس سمت میں بس ایک حقیر طالب علمانہ تلاش و تحقیق کا نتیجہ ہے۔

حواشی وحوالے

1۔ والیس فاؤلی: جدید فرانسیسی شاعری (ترجمہ۔ منہاج برنا) مشمولات۔ جدید نظم نمبر، ص39

2۔ بحوالہ فلسفے کا نیا آہنگ ص 121

3۔ یہ پوری بحث ڈاکٹر ہاشم امیر علی کے مضمون "قرآن مجید کے حروف مقطعات"، رسالہ جامعہ، نئی دہلی، شمارہ نمبر 1، جلد 46، نومبر 1961ء سے ماخوذ ہے۔ ص 3 تا 14

4۔ محمد حسین آزاد: سخندان فارس، اشاعت 1907، مطبع مفید عام لاہور، ص 12

5۔ ایضاً ص12

6۔ ایضاً ص 47

7 Robert Frsot. Sentence Sounds, in Modern Poets on Modern Poetry, P.52

8۔ ایمپسن نے اس ضمن میں ابہام کی سات قسموں سے بحث کی ہے اور مختلف مثالوں کے ذریعے سے ان اقسام کی وضاحت کی ہے۔ مختصراً ان سات قسموں کو یوں بیان کیا جا سکتا ہے

ابہام کی پہلی قسم اس صورت میں پیدا ہوتی ہے جب تقابلی اسمائے صفات، مبہم استعاروں اور آہنگ میں چھپے ہوئے معنی سے بیک وقت مختلف النوع تاثرات رونما ہوتے ہیں۔ (2) جب دو یا دو سے زیادہ معانی مترادفات کے طور پر اظہار کی ایک ہی ہیئت میں یکجا ہو جاتے ہیں۔ (3) جب دو لاتعلق معانی ساتھ ساتھ بیان میں شامل ہوں (4) جب شاعر کی پیچیدہ ذہنی صورت حال مختلف تاثرات کو ایک ہی مرکز پر جمع کرے۔ (5) جب خود شاعر کے ذہن میں نظم یا شعر کہتے وقت معانی اچھی طرح واضح نہ ہوں اور اپنے تخلیقی تجربے کی بتدریج تشکیل کے ساتھ وہ نئے معانی کی دریافت کرتا جائے۔ (6) جب متضاد اور غیر ضروری حقائق کی وحدت میں قاری تعبیریں ایجاد کرنے پر مجبور ہو۔ (7) جب شاعر کا ذہن متصادم اور ایک دوسرے کی تردید کرنے والے تجربوں سے معمور ہو۔

William Empson : Seven Types of Ambiguity, Penguin Books, 1961.

9۔ بحوالہ عبدالقادر سروری: مضمون ''اردو ادب بہمنی دور میں'' مشمولہ علی گڑھ تاریخ ادب اردو، پہلی جلد، پہلی

اشاعت، 1963، شعبہ اردو مسلم یونیورسٹی۔ علی گڑھ۔ ص164/165

10۔ 1۔ یہ شعر ہ ایک ہمہ یوں ہے۔ کانٹے کی نوک پر تین گاؤں بسے۔ دو اُجڑے ہوئے تھے اور تیسرے گاؤں میں کوئی نہیں تھا۔ اس میں تین کمہار آئے۔ ان میں سے دو لولے تھے اور ایک گھڑا نہیں بنا سکتا تھا۔ جو گھڑا نہیں بنا سکتا تھا اس نے تین مٹکے بنائے۔ ان میں دو مٹکے کچے تھے تیسرا پکا نہیں تھا۔ جو مٹکا پکا نہیں تھا اس میں پکانے کے لئے تین چاول ڈالے گئے۔ دو کچے رہے اور ایک پکا نہیں۔ اتنے میں تین مہمان آئے۔ دو روٹھ گئے اور ایک کھانا کھاتا نہیں تھا۔ جو کھاتا نہیں تھا اُسے تین روپے دیئے گئے۔ دو روپے کھوٹے تھے ایک چلتا نہیں تھا۔ اس وقت وہاں پر تین پرکھنے والے آئے۔ ان میں دو اندھے تھے ایک کو دکھائی نہیں دیتا تھا۔ جس کو دکھائی نہیں دیتا تھا اس نے تین گھونسے مارے۔ دو گھونسے چوک گئے اور ایک لگا نہیں (بحوالہ ایضاً ص 167)

2۔ سوزوکی کی An Introduction to Zen Buddhism (ص 58/59) کا یہ حوالہ دیکھئے:
''میں خالی ہاتھ جاتا ہوں اور کدال اپنے ہاتھوں میں سنبھالے رہتا ہوں۔ میں پیدل چلتا ہوں اور ایک بیل کی پیٹھ پر سوار ہوں۔ جب میں پل سے گزرتا ہوں تو پانی نہیں بہتا لیکن پل ضرور بہتا ہے۔''

11۔ ڈائلن ٹامس نے Notes On The Art of Poetry میں اس جدلیاتی طریق کار اور پیکروں کے تصادم و تضاد سے نظم کی تعمیر کے عمل کی وضاحت کی ہے۔ اس کے الفاظ میں نظم سکون کا ایک عارضی اور گریز پا لمحہ ہے۔ یعنی ذہن کی پیچیدگی اور غیر متعین کیفیتوں کے درمیان ایک لمحے کی ترتیب و تنظیم کا مظہر۔ ملاحظہ ہو 194، Modern Poets On Modern Poetry

12۔ بحوالہ ایڈمنڈ ولسن علامت نگاری (ترجمہ ضمیر الدین احمد) سوغات، جدید نظم نمبر، ص 26

13۔ الفاظ کے درمیانی وقفوں میں معنی کی جستجو محض شاعرانہ انداز بیان یا تنقید کا تاثراتی رویہ نہیں۔ حالیہ برسوں میں Pausology نے علم کے ایک باقاعدہ شعبے کی حیثیت اختیار کر لی ہے اور لسانیات کے علماء کے لئے ''وقفہ'' تحقیق و تجزیے کا ایک مستقل موضوع بن گیا ہے۔ جدید ترین تحقیقات کے مطابق چونکہ ''وقفہ'' لفظ پر مقدم ہے اور لفظ کا خاتمہ بھی ''وقفے'' پر ہوتا ہے، اس لئے کلام (Speech) کے مطالعے کے لئے اب عدم کلام (Non Speech) کا مطالعہ فریڈا گولڈ مین ایسلر (Frieda Goldman Eisler) کا خیال ہے کہ ''وقفہ بھی اسی طرح کلام کا جزو ہے جس طرح صوتی الفاظ۔ اور گفتگو میں متواتر وقفے اس امر کی شہادت دیتے ہیں کہ الفاظ میں ایک نئی تخلیقی فضا سموئی جا رہی ہے۔ اگر وقفے نہ ہوں تو اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ الفاظ عادت کے ایک عام جبر کے تحت خود بخود منہ سے اُبلتے جا رہے ہیں۔'' (بحوالہ ٹائمس آف انڈیا، نئی دہلی، 7 فروری 1973ء) سکوت کی آواز کے سلسلے میں آکتیویو پاز کے یہ الفاظ بھی لائق توجہ ہیں کہ ''جب الفاظ معنی سے عاری دکھائی دیں، اس وقت خاموشی میں معنی کی تلاش کیوں نہ کی جائے'' پاز کا خیال ہے کہ سکوت زبان (کلام) کی نفی نہیں بلکہ اس کا اثبات اور تسلسل ہے۔ وٹگنسٹائن، ہائیڈیگر اور لیوی اسٹراس نے مختلف طریقوں سے اس مسئلے کو حل کرنے اور سمجھانے کی سعی کی ہے اور تینوں اس نتیجے تک پہنچے ہیں کہ ''ہر کلام کا خاتمہ (انتہا) سکوت میں ہے۔'' اس طرز فکر کے سبب پاز نے بدھ مت کے فلسفے کو اپنی فکر کی پناہ گاہ بنایا ہے

کہ بدھ مت ہر رشتے کی طرح الفاظ سے انقطاع اور نا تعقل کا جواب بھی فراہم کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ پاز کے اس نظریے کے مقابلے میں یہ بات بھی اسی اعتماد سے نہیں کہی جا سکتی ہے کہ جس طرح آواز کا انجام سکوت ہے اسی طرح ہر سکوت سے دوبارہ تعین آواز سے ہوتا ہے۔ بہر حال پاز نے سکوت میں معنی کی تلاش کے مسئلے کو نئی حیثیت اور اس کے تہذیبی و فکری تناظر سے موجودہ مسائل کا ایک پہلو قرار دیا ہے۔

(Alternating Current, by Paz مترجمہ: آسیہ ... دہلی، 2، ... 1973ء)

14 Birds fly through me/and the tree I was Looking at/is growing in me -Rilke

فضائے جاں سے پرندے گزرتے جاتے تھے
نگاہ جس پہ رکی وہ شجر بھی مجھ میں تھا
شمیم حنفی

15 Light is heard as music, music seen as Light

کسی کو روشنی و رنگ بھی سنائی دیے
کسی نے حرف و حکایت کو بے صدا دیکھا
شمیم حنفی

16 Ref Seven Types of Ambiguity, P 238.

17- فلسفے کا نیا آہنگ ص 139

18 The vision of Christ that those doest see Is my vision's greatest enemy Thine has a great hook nose like thine, My has a snub nose like to mine

19- نظم کا آغاز یوں ہوتا ہے:

چوم ہی لے گا بڑا آیا کہیں کا کوا
اڑتے اڑتے بھلا دیکھوں تو کہاں آ پہنچا
کلموا کالا کلوٹا کاجل
میں اگر مرد نہ ہوتا تو یہ کہتا تجھ سے
دوش پر جھکے ہوئے ہیں گیسو
بندی دمدار ستارہ ہے مگر ساکن ہے

اور خاتمہ طوفان نوح (علیہ السلام) کی روایت پر ہوتا ہے۔

20. The Act of Creation P 151/53

21 Ibid, P 171

22- شاد امرتسری کی اس نظم کا تجزیہ عارف عبدالمتین، غلام جیلانی اصغر، نسیم شاکر چودھری اور خلیل ملک نے کیا تھا۔

ملاحظہ ہو "ادبی دنیا" لاہور، شمارہ 4، ص 216 تا 223

23. The Act of Creation, P. 649/73.

24۔ بحوالہ محمد حسین آزاد آب حیات، ناشر مکتبہ اشاعت اردو، دہلی، ص 92/93

25۔ مکتوب 9 اگست 1923ء اقبال نامہ، حصہ اول، ص 56

26. The Act of Creation, P.370.

27۔ نظم یوں ہے

پیمو یوفان یوس یکروش
یساق یغمایلم یلملم
تمیخ ہمدو جز ہانا
جہاں ہم خواب باجھ آئے
دریدورنج وحید واقد
نیاح توشہ نمام نملہ
ماآل ماخ متاب حق
لبان لبنان لیس لاہوت
لبیق لبیک لت لجاجت
لہو سے اٹھتا دھواں تو دیکھو

(تحریک، دہلی، ستمبر 1968ء)

28۔ بحوالہ ان فارمس ص 21

29۔ منٹو کے دو جملے مثال کے طور پر یوں ہیں۔ "اس کا باپ یوڈی کلون میں تھا جہاں اس کا ہوٹل اس کی لیڈی اسٹینوگرافر کا سر سہلا تا تھا۔ اس کی ممی دوسرے کمرے میں تھی۔
ڈرائیور اس کے بدن سے موبل آئل پونچھ رہا تھا۔

30. Ezra Pound : ABC of Reading, Faber & Faber, London, Memlxi Ed. P.18.

31. T.S Eliot : Selected Prose, P.53.

پس نوشت

اب کہ آپ نے برسوں پرانی یہ کتاب پڑھ ڈالی ہے اور ایک نئی صدی کے مقدرات کا حصہ بن چکے ہیں، یہاں چند وضاحتیں ضروری ہیں۔ اس کتاب کو لکھتے وقت میرے سامنے بیسویں صدی کے اسٹیج پر رونما ہونے والے جو رنگا رنگ تماشے، واقعات، اور اس صدی کے دوران سامنے آنے والا جو شعری سرمایہ تھا، اس کی حد 1974ء کو سمجھنا چاہیے۔ ایک معینہ خاکے کی روشنی میں، اپنے منصوبے کے مطابق اس وقت تک میں نے یہ کام پورا کر لیا تھا۔ اس وقت تک ہمارے یہاں جدیدیت اپنی تشکیل کے ابتدائی مرحلوں سے گزر رہی تھی۔ بہت سے نئے لکھنے والے جن میں کچھ پرانے لوگ بھی تھے، ایک مرکز پر جمع ہو گئے تھے۔ یہ لوگ روایتی شاعری اور ترقی پسند شاعری سے آئے، ایک نئی شعری زبان، افکار و احساسات کی ایک نئی دنیا کے متلاشی تھے جہاں ان کے غیر رسمی تجربوں کو قبولیت مل سکے۔ کچھ لوگ صرف زمانے کا رخ دیکھ کر خود کو بدل دینا چاہتے تھے۔ چنانچہ نئی حسیت سے محروم کچھ شاعر اور ادیب بھی اس حلقے میں شامل ہو گئے اور ایک طرح کی تقلیدی جدیدیت کے مبلغ بن گئے۔ سب کچھ اچھا نہیں تھا۔ سب کچھ بہت برا بھی نہیں تھا۔ اسی لئے، ان میں جو اچھے لکھنے والے تھے، ان کے نام آج بھی روشن ہیں۔ جو معمولی تھے، جلد ہی مطلع سے غائب ہو گئے۔

اب جو پلٹ کر میں گزرے ہوئے زمانے پر نظر ڈالتا ہوں تو کامرانی کے ساتھ ساتھ محرومی کے احساس سے بھی گزرتا ہوں۔ اچھی بری، طمانیت بخش اور تکلیف دہ چیزوں سے آنکھیں بار بار ٹکراتی ہیں۔ مثال کے طور پر (بیسویں صدی کے دوران) پہلی عالمی جنگ کے بعد کا نقشہ سامنے آتا ہے، اور مغربی سیاست کا شطرنجی کھیل جس نے پورے یورپ کو اتھل پتھل کر کے رکھ دیا تھا۔ اسی تماشے کی تہہ سے تہذیب، آرٹ اور ادب کے نئے تصورات نمودار ہوئے تھے۔ انجام کار، یہ تصورات ایک نئی فنی اور ثقافتی

حسیت۔ ایک نئی بوطیقا کے چھوٹے سے دائرے میں سمٹ گئے۔ اس نئی بوطیقا کے پیمانے مختلف گروہوں اور جماعتوں کے زیر اثر بتدریج بدلتے رہے، اور دھیرے دھیرے کچھ سے کچھ ہوتے گئے۔ ظاہر ہے کہ پہلی عالمی جنگ کے بعد کی سیاسی، سماجی، معاشرتی صورت حال اور ادبی و تہذیبی اقدار کے مجموعی نظام کو سامنے رکھے بغیر جدیدیت کا کوئی منظر نامہ مکمل نہیں ہوتا۔ ایک عجیب و غریب لایعنیت، برہمی، انتشار اور اسی کے ساتھ ساتھ ایک طرح کی الجھنوں سے بھری ہوئی عجلت پسندی کا رویہ بہت سے لکھنے والوں کے یہاں فروغ پذیر ہو رہا تھا۔ ان حالات میں اعصابی اور فکری تشنج کی ایک درد ناک کیفیت بھی نئی حسیت کے بعض ترجمانوں کے شعور پر طاری نظر آتی تھی۔ ایک گہری، بامعنی وحشت اور " بقول فیض " کڑے درد" کی تصویریں بھی یورپین ادیبوں کی تخلیقات میں رونما ہو رہی تھیں۔ یہ درد کبھی گیت میں ڈھل جاتا تھا، کبھی نہیں ڈھلتا تھا اور شاعری صرف ایک روکھا سوکھا بیان بن کر رہ جاتی تھی، ایک طرح کی ایکسرے رپورٹ جو سچائی کو بے نقاب تو کر دیتی ہے، مگر اسے آرٹ اور ادب کا مظہر نہیں بننے دیتی۔ ایشیا اور افریقہ کے ممالک اور ان کی معاشرتی زندگی میں اس وقت شدید برگشتگی کے آثار نمایاں تھے۔ مگر جہان اول یعنی مغربی دنیا پر نازش بے جا اور نشے کی ایک کیفیت بھی طاری تھی، اپنی مادی برتری کے واسطے سے، جس کی تفہیم و تعبیر اقبال کے لفظوں میں یوں بھی کی جاسکتی تھی کہ:

نہ بادہ ہے، نہ صراحی، نہ دور پیمانہ
فقط نگاہ سے رنگیں ہے بزم جانانہ

یہ سب تو تھا، پھر بھی یہ حقیقت اپنی جگہ بہت اہم ہے کہ مادی برتری کا بھی ایک اپنا جادو ہوتا ہے، اسی طرح جیسے اجتماعی محرومی اور فکری ناداری کا ایک خاص اور علاحدہ جبر ہوتا ہے۔ انہی اسباب کی بنا پر، مغرب میں تو یہ ہوا کہ تمدنی زندگی کی تمام تر نخوتوں کے باوجود، وہاں ادیبوں اور فنکاروں کا ایک ایسا حلقہ بھی مرتب ہوا جو اپنی تہذیب کو، معاشرت کو، سیاست کو، گہرے شک کی نظر سے دیکھتا تھا اور اپنے اخلاقی زوال کے باعث بڑی تشویش میں مبتلا اور پریشان تھا۔ یہ ایک پیچیدہ تخلیقی موزیک تھا اور اس کے کئی رنگ تھے۔ لیکن ہمارے یہاں کچھ تو اوپر سے اوڑھی ہوئی ترقی پسندی کی ضد میں، کچھ مغربی تصورات اور عمرانی و اجتماعی زندگی سے متعلق ادھ کچری واقفیت نے، اور کچھ مختلف کہے جانے کی للک نے، ادیبوں اور فن کاروں کے ایک بڑے حصے کو مغربی ادیبوں کے صرف ایک رنگ کی الٹی سیدھی تقلید کے راستے پر لگا دیا۔ علامت اور تجرید نے زور پکڑا۔ فقہی بحثوں کے لئے کچھ موضوعات ہاتھ آگئے۔ لیکن یہ کہ ادب اور تہذیب کے معاملات اپنی ایک مخصوص منطق رکھتے ہیں، اس سچائی سے آنکھیں پھیر لی گئیں۔ تخلیقی حسیت

اور طرزِ اظہار کے اسالیب گزرتے ہوئے ماہ و سال کے ساتھ، کیلنڈر کی طرح نہ تو بدلتے ہیں، نہ بدلے جا سکتے ہیں۔ ادب اور تہذیب کے معاملات پر ادھوری گرفت اور (شہرت کی طلب یا دنیاداری کے نتیجے میں پیدا ہونے والی) فکری جلد بازی کے نتائج، اسی لئے، اکثر عبرت ناک ہوتے ہیں۔ مانا کہ زندگی کی رفتار بہت تیز ہے اور نہ تو زمانہ کبھی ٹھہرتا ہے نہ گھڑی کی سوئیاں پیچھے کی طرف گھومتی ہیں، تاہم تہذیبی روایت کی طرح ادب اور فن سے وابستہ روایتیں بھی، بہر حال، اپنی ایک الگ چال رکھتی ہیں۔ رک رک کر آگے بڑھنا، کبھی ٹھہر جانا، ٹھٹھک کر رہ جانا اور مڑ مڑ کر اپنے ماضی کو دیکھنا، نئی رتوں میں ''پرانے پتوں کی مہک'' کا احساس کرنا، حال اور مستقبل کی حقیقتوں سے انکار کئے بغیر اپنے ماضی میں تاک جھانک کا سلسلہ جاری رکھنا...... یہ سب کچھ اس کے فطری چلن کا حصہ ہے۔ شاعر، ادیب، آرٹسٹ، روحانی تجربوں سے گزرنے والے صوفی سنتوں کی طرح، بے شک تخلیقی چھلانگیں لگانے پر بھی قادر ہوتے ہیں۔ زمانے کی عام روش کے پابند نہیں ہوتے اور ان کے آئینہء افکار میں ہمیں آنے والے دور کی تصویریں بھی کبھی کبھار دکھائی دے جاتی ہیں۔ لیکن وقت کے تسلسل کا راز سمجھے بغیر، آنکھیں بند کر کے اپنے آپ کو حال اور مستقبل کے حوالے کر دینا، باطن کی طلب اور روح کی بساط پر بے چینی کے کسی بامعنی احساس سے دوچار ہوئے بغیر، قدیم کو جدید اور جدید کو مابعد جدید بنانے پر مصر ہونا، صبح و شام کے لباس کی طرح اپنے خیال کی جہتیں اور اپنی ترجیحات، اپنے موقف اور معیار بدلتے رہنا، ادب اور آرٹ کا نہیں بلکہ زمانہ سازی کا اندھا کھیل ہے۔ اس طرح کے چالاک، نٹ نما چابی دار کھلونوں جیسا تماشا دکھانے والے مداری، ادیبوں شاعروں میں بھی گھل مل گئے تھے جن کا شعور دیکھتے دیکھتے بدل جاتا تھا۔ آج جمہوریت اور سیکولرزم کی دھن چھیڑ رکھی ہے، کل فاشسٹ اور فرقہ پرست بن بیٹھے۔ بیسویں صدی کی چھٹیں اور ساتویں دہائیوں کے دوران ہمارے یہاں جدیدیت سے وابستہ کچھ لوگوں نے، وہ جو ایک تقلیدی، رسمی اور روایتی ادبی منشور کا چولا پہن لیا اور ان کے یہاں نئی حسیت اپنی باغیانہ اور انقلابی روش کو چھوڑ کر ایک طرح کا بے ضرر، مجہول اور Toothless میلان بن گئی تو اسی لئے کہ ہمارے لکھنے والوں کی اکثریت، کبھی مجبوراً اور کبھی مزاجاً، مغربی جدیدیت اور آواں گارد کی تمام جہتوں کو گرفت میں لینے سے قاصر تھی، یا یہ کہ جدید ادیبوں کی صف میں ایسے بہروپیے بھی شامل ہو گئے تھے جو ادب کو یا تو زمانہ سازی کے عام عمل کا حصہ سمجھتے تھے یا پھر کچھ معلوم، کچھ نامعلوم سیاسی اسباب، مقاصد، ضرورتوں اور مصلحتوں کے تابع تھے۔ سیاست دانوں کی ذہنی قلابازیاں اور ہر آن بدلتی ہوئی وابستگیاں تو خیر سمجھ میں آتی ہیں، مگر جذبے، احساس اور تخلیقی ترجیحات میں بدلاؤ جب بھی آتا ہے، اپنا جواز ساتھ لاتا ہے۔ ہم موجودہ ماحول میں اس پورے سلسلے کا پھر سے احاطہ

رہتے ہیں تو جہان اوّل اور جہان سوئم کے ادبی تصورات کی سمت و رفتار، یونیورسٹیوں کے زیر سایہ پہنچنے والی ادبی سرگرمیوں کے مشاہدے اور معروضی جائزے سے کئی توجہ طلب سچائیوں کی نشاندہی ہوتی ہے۔ مغربی زبانوں میں بیسویں صدی کی دوسری اور تیسری دہائیوں کے دوران بہت اعلیٰ درجے کا تخلیقی ادب لکھا گیا۔ ادب کے ساتھ ساتھ مصوری اور موسیقی میں بہت معنی خیز تجربے کئے گئے اور نئی انسانی صورت حال کے سیاق میں ایک نئے ادبی اور تخلیقی تناظر کی تشکیل ہوئی۔ مغرب یا انگریزی کے ذریعے ہم تک پہنچنے والا سارا ادب صرف نو آبادیاتی عمل اور انگریزوں کے سیاسی اقتدار کی علامت نہیں ہے۔ اس ادب نے ہمیں دنیا کو دیکھنے، سمجھنے اور سوچنے کے کچھ نئے راستے بھی دکھائے۔ ہمیں اپنی ہستی کے اور اپنے عہد کے اور بدلتی ہوئی انسانی صورت حال کے ایک نئے شعور سے روشناس بھی کرایا۔ اس پورے سلسلے کی کئی شقیں ہیں، اور ایک ساتھ کئی جہتیں ہیں۔ ان کے مجموعی مزاج اور مفہوم کا تعین کرنے سے پہلے آواں گارد میلانات کی بنیادی حقیقتوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ بدقسمتی سے ہمارے یہاں نئی حسیت کے رسمی عناصر اور نئی شاعری نے فیشن پرستانہ رویوں کی قبولیت نے، ایک طرح کی بے لگام جذباتیت کو، اور پیش رو روایت سے اپنے اختلاف پر جا و بے جا اصرار کے نتیجے میں، رفتہ رفتہ، ایک مہلک ذہنی یک رخے پن کو راہ دے دی۔ تخلیقی ادب کے ایسے نادر نمونے بھی سامنے آئے جن میں لکھنے والوں کے شعور اور اظہار کا حلیہ بدلا نہیں گیا تھا، بلکہ بگاڑ دیا گیا تھا۔ اچھے بھلے شاعر اور افسانہ نگار تجربہ پسندی کی رو میں خود کو سنبھال نہ سکے۔ رہی سہی کسر علامتی اور تجریدی اسلوب سے بے محابا شغف نے پوری کر دی۔ تجربہ پسندی کا بے تحاشا شوق صرف نئی صداقتوں تک نہیں لے جاتا، ہمارے اپنے وجود کی صداقت کا حجاب بھی بن جاتا ہے۔ علاوہ ازیں، نوبت یہاں تک پہنچی کہ نئے ادب کا نقشہ ہی بدل گیا۔ کچھ نئے لکھنے والے مسخرے پن پر اتر آئے۔ نئی حسیت کی تشریح و تعبیر کا عمل بھی کچھ انقلابی تبدیلیوں کی زد میں آ گیا۔ تاریخ سے زیادہ اینتھرو پولوجی کا اور جیتی جاگتی سماجی سچائیوں سے زیادہ ادب کی تفہیم اور تفسیر کے نام پر انسان کے حاضر اور موجود کی جگہ اساطیری جڑوں، عمرانی اور سماجیاتی علوم کا وظیفہ پڑھا جانے لگا۔ یہ سب اپنی تخلیقی معذوریوں اور فکری نارسائیوں، اور جیتی جاگتی، جلتی ہوئی سچائیوں کو چھپانے کی ایک ترکیب تھی، نئی حسیت کے نقلی نام لیواؤں کے لئے۔ کسی بھی تہذیبی اور تخلیقی روایت کے ارتقا کا یہ بنیادی رمز بھی بھلا دیا گیا کہ ہر معاشرہ اپنے لئے اجنبی تصورات کی تشکیل اور ان کے معانی کا تعین، اپنی تخلیقی طینت اور ثقافتی تلاش و طلب، عادات یا معاشرتی تقاضوں کی روشنی میں کرتا ہے۔ دنیا کے تمام علاقوں کی قدامت، تجدد یا ترقی اور تغیر کے معیار، ہر علاقے میں رہنے بسنے والوں کی قدریں اور ترجیحات یکساں نہیں ہوتیں۔ ہر ایک کی ترقی

دوسری تمام سطحوں پر حاوی تھا، دوسرا وہ جس نے روایتی ترقی پسندی کی طرح روایتی جدیدیت کو بھی بے یقینی اور شک کی نظر سے دیکھنا شروع کر دیا۔ اب، جو میں اس جذباتی ماحول سے نکلنے کے بعد، ذرا دور سے اس پورے قصے کا جائزہ لیتا ہوں اور مجھے اپنی معروضیت کو بروئے کار لانے کی سہولت پہلے سے زیادہ میسّر ہے، تو جدیدیت کے سارے ہنگامے کا تناظر بھی بیسویں صدی کی آخری دو تین دہائیوں کے مقابلے میں وسیع تر دکھائی دیتا ہے۔ اس تغیر پذیر صورت حال کا مثبت پہلو یہ ہے کہ انتہا پسند گروہ کا لہجہ بھی اب مدھم، متوازن اور مفاہمت آمیز محسوس ہوتا ہے۔ بے روح تجربہ پسندی سے ناآسودگی کا میلان قوی تر ہوا ہے۔ شعر و ادب کی لسانی صداقت کے تصور میں پھیلاؤ پہلے سے کہیں زیادہ نمایاں ہوا ہے۔ اب ادب سے زندگی کے حوالے کو منہا کرنے کے بجائے اسے ایک طرح کی مرکزی حیثیت دی جانے لگی ہے اور اس یقین پر بھروسا بڑھا ہے کہ ادب کا مطالعہ، بہر حال، مردہ Slides کا مطالعہ نہیں ہے۔ ہر تخلیقی تجربے کا محور انسان ہے، اور اسی سے وابستہ اندھیرے اجالے مجموعی انسانی صورت حال کا خاکہ مرتب کرتے ہیں۔ کچھ نہ کہنے کا سلسلہ جلد ہی ٹوٹ جاتا ہے۔ ادب میں بشریت کے اخراج کا مطلب کیا نکلتا ہے اور کیا نکالا گیا۔ اس طرح کے سوالوں پر پچھلی دونوں کتابوں میں بحث کی جا چکی ہے۔ ہر لکھنے والے کے ادبی اور تخلیقی شعور کا ایک اپنا دائرہ اور بصیرت کا ایک اپنا محدّب شیشہ ہوتا ہے جس میں منعکس ہونے والے مظاہر کے روپ رنگ ہمیشہ یکساں یا مساوی نہیں ہوتے۔ کسی ٹھوس تجربے کی تجریدی تصویر بنانے کے لئے اس کی طبیعی، مانوس اور محدود شبیہ پر گرفت ناگزیر ہے۔ ادب اور آرٹ کے تناظر کی تشکیل کسی بیرونی ہدایت نامے، حتیٰ کہ تجربے میں آنے والے معروض کی عام شرطوں سے بھی مستثنیٰ ہوتی ہے۔ لسانی شکست و ریخت اور شاعری یا مصوری میں Concrete اور Abstract کے تضاد و تصادم کا اپنا الگ قرینہ ہوتا ہے، ایک ان لکھا ضابطہ ہوتا ہے، تخلیقی حسیت سے ایک خاموش مفاہمت کا عنصر بھی سرگرم رہتا ہے، چنانچہ شعر و ادب کی تمام صنفوں میں منٹو اور میراجی کے وقت سے لے کر آج تک، نئے، معنی خیز اور مستحکم تجربوں کی روایت جاری ہے۔ اس روایت پر کوئی حکم لگانے یا اس کی شناخت مقرر کرنے سے پہلے ہمیں اس کی تمام جہتوں کو نظر میں رکھنا ہوگا۔ باقر مہدی نے اپنی حالیہ تنقیدی کتاب میں ایک سہ رُخی نظریاتی کشمکش کا تذکرہ کیا ہے۔ انہوں نے فاشسٹ اور فرقہ پرست سیاسی جماعتوں کی گرفت کے باعث ہمارے ادبی کلچر کی موجودہ صورت حال کا احاطہ بھی کیا ہے۔ اس کتاب میں آج کی دنیا میں ادیب کے موقف اور ادب کے مجموعی رول سے وابستہ سوال بھی اٹھائے گئے ہیں۔ ترقی پسندی اور جدیدیت کے مرکزی دھاروں پر اصرار نے کسی تیسرے رخ کی پہچان پر، آج سے پہلے، پردے تو نہیں ڈالے تھے، لیکن یہ

پہچان یا تو نہایت دھندلی تھی، یا پھر کچھ دور جا پڑی تھی۔ اب اس کی بحالی اور بازیافت کا وقت آ گیا ہے۔ میں خود، اس خراب آثاری کے دور میں پچھلی دونوں کتابوں کے واسطے سے متعین ہونے والے تصورات پر اب مڑ کر نظر ڈالتا ہوں تو خود اپنے موقف کی طرف سے بھی مجھے قدرے بے اطمینانی کا احساس ہوتا ہے۔ اس بے اطمینانی کا تقاضہ یہ تھا کہ ایک باز دید یا Second Look کی راہ اپنائی جائے، لیکن اس کے لئے نئے سرے سے مشقت کرنی ہوتی اور خاصا وقت بھی درکار ہوتا جو مجھے میسر نہیں!

لہذا ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ ان کتابوں کو، اپنی اوریجنل صورت میں پھر سے سامنے لانے کی جگہ، انہیں مناسب ترمیم و اضافے کے بعد شائع کیا جاتا لیکن میں طبیعتاً ایک تو اکتایا ہوا، نئے کاموں میں الجھا ہوا اور سست رو ہوں دوسرے کچھ دوستوں عزیزوں نے شاید میری معذوری کو دیکھتے ہوئے مجھے یہ بات سمجھا دیا کہ جہاں تہاں تحریر اور کتابت کی کچھ غلطیاں درست کرنے کے بعد یہ سارا مواد کمپیوٹر کمپوزنگ کے لئے دیا جا سکتا ہے۔ ان بہی خواہوں اور مہربان دوستوں میں مجھے شمس الرحمن فاروقی، پروفیسر قاضی افضال حسین اور آصف فرخی کا شکریہ خاص طور سے ادا کرنا ہے۔ ان کتابوں کے پرانے ایڈیشن دستیاب نہیں اور کچھ لوگ ایسے ہیں جو اب بھی انہیں پڑھنا اور پاس رکھنا چاہتے ہیں، اس لئے ان کتابوں کی نئی اشاعت پر میں ایک بار پھر سے ناشرین کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ ان احباب کا بھی ممنون ہوں جنہوں نے ان کتابوں کی پہلی اشاعت کے بعد ان کے لئے اپنی شدید پسندیدگی اور ناپسندیدگی کا اظہار کر کے انہیں میری توقع سے زیادہ شہرت دی تھی!

شمیم حنفی

دہلی،

17 نومبر 2004ء

کتابیات

1. Bigsby, C.W E. : Dada And Surrealism, 1972
2. Bree, Germaine : (Ed.) Camus, 1962
3. Brooks, Cleanth : Modern Poetry And the Tradition, 1965
4. Cassirer, Ernst : An Essay On Man, 1969
5. Eliot, T.S. : Selected Prose, 1963
6. Empson, William : Seven Types of Ambiguity, 1961
7. Hamburger, Michael : The Truth of Poetry, 1969
8. Koestler, Arthur : The Act of Creation, 1967
9. Langer, Susanne K. : Feeling And Form, 1959
10. Macleish, Archibald : Poetry And Experience, 1965
11. New American Library : Bhagvad Gita, 1956
12. Phillips, William (Ed.) Art and Psychoanalysis, 1967
13. Poggioli, Renato : The Theory of Avant-Garde, 1968
14. Pound, Ezra : ABC of Reading, Mamlxi Ed.
15. Reader, Melvin : (Ed.) A Modern Book of Esthetics, 1965
16. Read, Herbert : Art And Society, 1973
17. Schlenoff, Norman : Art in the Modern World, 1965
18. Scully, James. : (Ed.) Modern Poets on Modern Poetry, 1966
19. Sted., C.K. : The New Poetics, 1967
20. Wager, W. Warren : (Ed) Science, Faith And Man, 1968
21. Wind, Edgar : Art And Anarchy, 1963.

رسائل و اخبارات

1۔ ادب لطیف۔ لاہور۔ جنوری 1963۔ فروری 1963۔

2۔ ادبی دنیا۔ لاہور۔ شمارہ 4

3۔ جامعہ۔ نئی دہلی۔ شمارہ 1۔ جلد 46۔ نومبر 1961۔

4۔ سوغات۔ بنگلور۔ شمارہ 1۔ 7/8 (جدید نظم نمبر 9-10)

5۔ سویرا۔ لاہور۔ شمارہ 17/18۔ 19/20/21

6۔ شب خون۔ الہ آباد۔ جولائی 1968۔ فروری 1970۔

7۔ شعر و حکمت۔ حیدرآباد۔ راشد نمبر۔ 1971۔

8۔ فنون۔ لاہور۔ شمارہ 8

9۔ ماہ نو۔ کراچی۔ اپریل 1961۔

10۔ نصرت۔ لاہور۔ شمارہ 11

11۔ نیا دور۔ کراچی۔ شمارہ 1/8- 13/14- 15/18- 23/24

The Times of India, New Delhi. 18 7 1972, 7 2 1973,2 3 1973

(مقالے میں اشعار اور نظموں کے اقتباسات کے ساتھ شعرا کے ناموں کی نشاندہی کر دی گئی ہے۔ اس لئے فہرست ماخذ میں شعری مجموعوں کے نام شامل نہیں کئے گئے ہیں۔ صرف ان مجموعوں کی نشاندہی کی گئی ہے جن کے مقدمات یا پیش لفظ کے حوالے مقالے میں دیئے گئے ہیں۔)

مجموعہ شفیق الرحمٰن: پچھتاوے، مزید حماقتیں، دجلہ، دریچے، انسانی تماشہ	شفیق الرحمٰن
مجموعہ شفیق الرحمٰن: کرنیں، شگوفے، لہریں، مدوجزر، پرواز، حماقتیں	شفیق الرحمٰن
مجموعہ احمد ندیم قاسمی: درودیوار، گھر سے گھر تک، کپاس کا پھول، کوہ پیما،...	احمد ندیم قاسمی
مجموعہ احمد ندیم قاسمی: آنچل، آس پاس، بازارِ حیات، بگولے، برگِ حنا،...	احمد ندیم قاسمی
مجموعہ قرۃ العین حیدر: آگ کا دریا، چاندنی بیگم، میرے بھی صنم خانے	قرۃ العین حیدر
مجموعہ ڈاکٹر محمد یونس بٹ: بٹ پارے، بٹ تمیزیاں، مزاح پرسی،...	ڈاکٹر محمد یونس بٹ
مجموعہ انتظار حسین: گلی کوچے، کنکری، دن اور داستان، آخری آدمی، شہرِ افسوس، کچھوے،...	انتظار حسین
مجموعہ عبداللہ حسین: اُداس نسلیں، باگھ، قید، رات، نشیب	عبداللہ حسین
مجموعہ مُنشی پریم چند: گئودان، غبن، میدانِ عمل (ناول)	مُنشی پریم چند
مجموعہ مُنشی پریم چند: (افسانے)	مُنشی پریم چند
مجموعہ مُنشی پریم چند: جلوۂ ایثار، نرملا، چوگانِ ہستی، منورما، بیوہ، روٹھی رانی (ناول)	مُنشی پریم چند
مجموعہ مرزا ہادی حسن رسوا: (امراؤ جان ادا، مرقع لیلیٰ مجنوں، اختری بیگم،...)	مرزا ہادی حسن رسوا
مجموعہ راشد الخیری: (صبحِ زندگی، شامِ زندگی، شبِ زندگی، نوحۂ زندگی،...)	راشد الخیری
ناول افسانے: (تمغۂ شیطانی، ماہِ عجم، عروسِ کربلا، شاہین و دُرّاج، دُرِّ شہوار،...)	راشد الخیری
مجموعہ عظیم بیگ چغتائی: مضامین، داستان، ڈرامے، افسانے	تدوین: صلاح الدین محمود
مجموعہ عظیم بیگ چغتائی: ناول، ناولٹ	تدوین: صلاح الدین محمود
مجموعہ محمد حسن عسکری: (انسان اور آدمی، ستارہ یا بادبان، وقت کی راگنی،...)	محمد حسن عسکری
مجموعہ مظہر الاسلام	مظہر الاسلام
مجموعہ عاشق حسین بٹالوی: (تاریخ اور افسانہ)	عاشق حسین بٹالوی
مجموعہ ڈپٹی نذیر احمد: (ابن الوقت، توبۃ النصوح، بنات النعش، فسانۂ مبتلا،...)	ڈپٹی نذیر احمد
مجموعہ ڈاکٹر انور سجاد	ڈاکٹر انور سجاد
مجموعہ سیّد رفیق حسین (آئینہ حیرت، افسانے، مضامین، شخصی تاثرات)	سیّد رفیق حسین
مجموعہ آغا حشر (ڈرامے)	آغا حشر کاشمیری

Rs. 900.00

www.sang-e-meel.com
ISBN-10: 969-35-2141-2
ISBN-13: 978-969-35-2141-2

9 789693 521412
www.sang-e-meel.net